PUBBLICAZIONI DEGLI ARCHIVI DI STATO
SAGGI 55

IDEOLOGIE E PATRIMONIO STORICO-CULTURALE NELL'ETÀ RIVOLUZIONARIA E NAPOLEONICA

A proposito del trattato di Tolentino

Atti del convegno
Tolentino, 18-21 settembre 1997

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI
2000

UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI
DIVISIONE STUDI E PUBBLICAZIONI

Direttore generale per i beni archivistici: Salvatore Italia
Direttore della divisione studi e pubblicazioni: Antonio Dentoni-Litta

Comitato per le pubblicazioni: Salvatore Italia, *presidente*, Paola Carucci, Antonio Dentoni-Litta, Ferruccio Ferruzzi, Cosimo Damiano Fonseca, Guido Melis, Claudio Pavone, Leopoldo Puncuh, Isabella Ricci, Antonio Romiti, Isidoro Soffietti, Giuseppe Talamo, Lucia Fauci Moro, *segretaria*.

Cura redazionale: Fiorenza Gemini

© 2000 Ministero per i beni e le attività culturali
Ufficio centrale per i beni archivistici
ISBN 88-7125-166-0
Vendita: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato
Piazza G. Verdi 10, 00198 Roma

PROGRAMMA

Giovedì, 18 settembre

Ore 10

Inidrizzi di saluto

Edouard Pommier, *Il gusto della Repubblica, 1796-1797: tradizione o rivoluzione*

Ore 15,30

I. Le ideologie

Sophie-Anne Leterrier, *La patrie de l'art et la patrie de la liberté*

Daniela Gallo, *L'ideologia imperiale e l'Iconographie grecque et romaine di Ennio Quirino Visconti*

Gèrard Hubert, *Premièrs portraits italiens du général Bonaparte: hypothèses et realites*

Antonio Musiari, *Il Diario di un'epoca nel carteggio tra Giuseppe Lucatelli e Giambattista Bodoni.*

Raffaele Argenziano, *San Napoleone e le reliquie napoleoniche nelle collezioni Demidoff*

Venerdì 19 settembre

Ore 9,30

II. Accademie e musei nazionali

Andrea Emiliani, *Pietro Giordani e il riordinamento delle Accademie di belle arti*

Eleonora Bairati, *Alle origini del museo moderno: l'eredita della Rivoluzione nella crescita dei grandi musei europei dell'Ottocento*

Roberto Cassanelli, *Giuseppe Bossi e la riforma dell'Accademia di Brera*

Sandra Sicoli, *Il «Rapporto sull'origine ed incremento della galleria de' quadri dell'i.r. Accademia di Brera» (4 febbraio 1817). Problemi di legittimazione del patrimonio pittorico dell'Accademia di Brera*

Aurora Scotti Tosini, *Finestre e lucernari di Brera. L'illuminazione nelle sistemazioni museali napoleoniche*

Ore 15,30

III. Collezionismo, collezionisti e collezioni

Beatrice Sarrazin, *François Cacault (1743-1505), collectionneur privé et négociateur de biens culturels publics*

Antonio Pinelli, *Traffico di «primitivi» tra Italia ed Inghilterra in età napoleonica*

Fernando Checa Cremades, *El Baron Quilliet y el Monasterio de El Escorial durante la guerra de la Independencia española*

Paolo Liverani - Alessandra Uncini, *Evoluzione della collezione di antichità vaticane tra il trattato di Tolentino e il congresso di Vienna*

Alessandra Gianni, *La formazione delle collezioni di grafica della Biblioteca comunale degli Intronati di Siena*

Sabato 20 settembre

Ore 9,30

IV. Il Patrimonio originario marghigiano

Cristiano Giulio Sangiuliano, *Il patrimonio storico-artistico originario nel territorio marchigiano attraverso i documenti: stato degli studi, ragioni, modalità e strumenti della ricerca*

Marta Pivetta, *Il patrimonio storico-artistico originario nel territorio marchigiano attraverso i documenti: risultati, ipotesi e sviluppi della ricerca*

Bonita Cleri, *Funzione didattica delle opere d'arte inserite negli elenchi napoleonici: rapporti con le scuole d'arte e mestieri e le Accademie di belle arti*

Ore 11

Tavola rotonda

Ore 16,30

V. Il patrimonio librario

Christine Maria Grafinger, *Le tre asportazioni napoleoniche di manoscritti e incunaboli vaticani (1797-1813)*

Luigi Pepe, *Gaspard Monge e i prelievi nelle biblioteche italiane (1796-1797)*

VI. Le fonti archivistiche romane

Marina Morena, *La requisizione di ori, argenti e gioie a Roma e nello Stato pontificio. Un'occasione commerciale?*

Donato Tamblé, *Il ritorno dei beni culturali dalla Francia nello Stato pontificio e l'inizio della politica culturale della Restaurazione nei documenti camerali dell'Archivio di Stato di Roma*

Daniela Sinisi, *Un censimento delle chiese di Roma in periodo francese. A proposito del fondo «Commissione per la conservazione delle Chiese di Roma» (1810-1821)*

Monica Calzolari, *Le Commissioni preposte alla conservazione del patrimonio artistico e archeologico di Roma durante il periodo napoleonico (1809-1814). Nuove ricerche sui fondi documentari conservati nell'Archivio di Stato di Roma*

Domenica 21 settembre

Ore 9

VII. Problemi giuridici: dispersioni, restituzioni, tutela

Fabio Bisogni, *Dispersioni artistiche a Siena in età napoleonica*

Fabrizio Lemme, *Problemi giuridici (e non solo) della ricomposizione dei contesti culturali*

Franca Zuccoli, *Le ripercussioni del trattato di Tolentino sull'attività diplomatica di Antonio Canova per il recupero delle opere d'arte nel 1815*

Elvira Grantaliano, *Legislazione di tutela e iniziative di salvaguardia del patrimonio artistico romano attraverso le carte della Direzione generale di polizia, all'indomani del congresso di Vienna*

Ore 11

Conclusione dei lavori

SOMMARIO

NICOLA RAPONI, *Introduzione* 1

EDOUARD POMMIER, *Le goût de la République* 7

I. LE IDEOLOGIE

SOPHIE-ANNE LETERRIER, *La «patrie de l'art» et la «patrie de la liberté». Universalité et nationalité des chefs d'oeuvres de l'art* 41

DANIELA GALLO, *L'ideologia imperiale e l'«Iconographie ancienne» di Ennio Quirino Visconti* 55

GÉRARD HUBERT, *Primi ritratti italiani del generale Bonaparte. Ipotesi e realtà* 79

ANTONIO MUSIARI, *Il diario di un'epoca nel carteggio tra Giuseppe Lucatelli e Giambattista Bodoni* 87

RAFFAELE ARGENZIANO, *San Napoleone e le reliquie napoleoniche nelle collezioni Demidoff* 143

II. ACCADEMIE E MUSEI NAZIONALI

ELEONORA BAIRATI, *Alle origini del museo moderno: l'eredità della Rivoluzione nella crescita dei grandi musei europei dell'Ottocento* 165

DOMINIQUE POULOT, *L'idée de musée national en France avant Tolentino* 191

ROBERTO CASSANELLI, *Giuseppe Bossi e la riforma dell'Accademia di Brera* 221

SANDRA SICOLI, *Il «Rapporto sull'origine ed incremento della galleria de' quadri dell'i.r. Accademia di Brera» (4 febbraio 1817). Problemi di legittimazione del patrimonio pittorico dell'Accademia di Brera* 251

AURORA SCOTTI TOSINI, *Finestre e lucernari a Brera: un aspetto delle sistemazioni museali napoleoniche* 281

III. COLLEZIONISMO, COLLEZIONISTI E COLLEZIONI

BÉATRICE SARRAZIN, *François Cacault (1743-1505), collectionneur privé et nègociateur de biens culturels publics* 295

ANTONIO PINELLI, *«Per pochi paoli». Ademollo, Bossi, Lasinio e il traffico d'esportazione di «primitivi» italiani* 307

FERNANDO CHECA CREMADES, *El Monasterio de el Escorial y la guerra de la independencia* 321

PAOLO LIVERANI, *L'evoluzione della collezione vaticana di antichità tra il trattato di Tolentino e il congresso di Vienna* 339

ALESSANDRA GIANNI, *La formazione delle collezioni di grafica della Biblioteca comunale di Siena* 355

IV. IL PATRIMONIO ORIGINARIO MARCHIGIANO

CRISTIANO GIULIO SANGIULIANO-MARTA PIVETTA, *Il patrimonio storico-artistico originario nel territorio marchigiano attraverso i documenti* 371

BONITA CLERI, *Funzione didattica delle opere d'arte inserite negli elenchi napoleonici: rapporti con le Accademie di belle arti e le scuole d'arte e mestieri* 391

V. IL PATRIMONIO LIBRARIO

CHRISTINE MARIA GRAFINGER, *Le tre asportazioni francesi di manoscritti e incunaboli vaticani (1797-1813)* 403

LUIGI PEPE, *Gaspard Monge e i prelievi nelle biblioteche italiane (1796-1797)* 415

VI. LE FONTI ARCHIVISTICHE ROMANE

MARINA MORENA, *La requisizione di ori, argenti e gioie a Roma e nello Stato pontificio. Un'occasione commerciale?* 445

DONATO TAMBLÉ, *Il ritorno dei beni culturali dalla Francia nello Stato pontificio e l'inizio della politica culturale della Restaurazione nei documenti camerali dell'Archivio di Stato di Roma* 457

MONICA CALZOLARI, *Le commissioni preposte alla conservazione del patrimonio artistico e archeologico di Roma durante il periodo napoleonico (1809-1814). Nuove ricerche sui fondi documentari dell'Archivio di Stato di Roma* 515

VII. PROBLEMI GIURIDICI: DISPERSIONI, RESTITUZIONI, TUTELA

FABIO BISOGNI, *Da Pietro Leopoldo a Napoleone: tutela e dispersione di beni culturali a Siena e in Toscana* 563

FABRIZIO LEMME, *Problemi giuridici (e non solo) di ricomposizione dei contesti culturali* 607

FRANCA ZUCCOLI, *Le ripercussioni del trattato di Tolentino sull'attività diplomatica di Antonio Canova nel 1815 per il recupero delle opere d'arte* 611

ELVIRA GRANTALIANO, *Legislazione di tutela e iniziative di salvaguardia del patrimonio artistico romano all'indomani del congresso di Vienna, attraverso le carte della Polizia pontificia* 633

NICOLA RAPONI

Introduzione

Nei numerosi convegni che si sono svolti in questi anni in occasione del bicentenario della Rivoluzione francese e in particolare del bicentenario del triennio giacobino in Italia, non sono stati molti gli interventi dedicati espressamente alle tormentate vicende che il «patrimonio» – come oggi si suole più brevemente e più efficacemente dire per indicare il complesso dei beni storico-artistici e storico-culturali – subì in larga parte d'Europa fra il 1789 e il 1815, e ai problemi che questo straordinario movimento finì necessariamente per portare con sè, e forse si direbbe meglio, suscitare e proporre ai responsabili della gestione del patrimonio, al mondo degli studi, all'opinione pubblica. Se per la Francia possiamo ricordare, fra le altre iniziative, gli incontri del 1996 dal titolo *Patrimoine, temps, espace, patrimoine en place, patrimoine déplacé*[1], non si segnalano da noi tentativi analoghi o iniziative paragonabili a quella parigina. In Italia, nelle occasioni nelle quali l'argomento è stato affrontato, si è trattato di interventi inseriti nell'ambito di tematiche più ampie dedicate a quel cruciale periodo storico di passaggio dall'*Ancien régime* alla Rivoluzione e all'esperienza napoleonica: il movimento di idee, l'impatto e la reazione dei principi dell'"89 nel tessuto della società italiana dell'epoca, le vicende politiche, le innovazioni istituzionali[2]. Oppure l'attenzione a questi problemi è stata richia-

---

[1] Si tratta degli *Actes des Entretiens du Patrimoine* svoltisi il 22, 23 e 24 gennaio 1996 sotto la direzione di François Furet ed editi con il titolo *Patrimoine, temps, espœ, patrimoine en place, patrimoine déplacé*, Paris, Fayard 1997.

[2] Vorrei citare, a titolo di esempio, l'intervento di L. Patetta, *Soppressione di ordini religiosi e riuso civile dei beni in Lombardia*, edito negli atti del convegno *Veneto e Lombardia tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica. Economia, territorio, istituzioni,* a cura di G.L. FONTANA - A. LAZZARINI, Milano-Roma-Bari 1992, pp. 371-399; gli interventi di E. PONTIGGIA, *Vincitori e vinti. Napoleone, il Louvre e il patrimonio storico artistico italiano*, e di R. SIGNORINI, *La «Vittoria» in*

mata dalla riedizione, da parte di studiosi sensibili al dibattito dell'epoca e ai problemi attuali del patrimonio, di testi particolarmente significativi come gli scritti di Quatremère de Quincy e del Le Brun o le lettere del Monge: riedizioni che hanno offerto l'occasione per un dialogo a più voci fra studiosi di diversi paesi, e in particolare d'Italia e di Francia, che ha riguardato, oltre che il dibattito sul passato, i problemi attuali della conservazione, della valorizzazione, della fruizione del patrimonio[3].

Da questa duplice considerazione: cioè l'impulso dato da questi studiosi alle tematiche del patrimonio e al fatto che non vi fossero state sinora iniziative organiche di approfondimento e di riflessione sulle vicende dei beni culturali e sui problemi posti dalla straordinaria movimentazione di esso nell'epoca rivoluzionaria e napoleonica, da questa duplice spinta è nato il convegno che si è svolto a Tolentino dal 18 al 22 settembre 1797 e i cui atti vedono ora la luce per merito del Ministero per i beni e le attività culturali e in particolare dell'amministrazione degli Archivi di Stato, nella collana ove del resto sono comparsi anche gli atti di alcuni fra i più importanti convegni sopra accennati, come quelli di Torino[4]. Che l'iniziativa sia partita dall'ammi-

---

Francia. Documenti sulla requisizione della pala del Mantegna e su altre confische d'arte napoleoniche perpetrate in Mantova, editi rispettivamente alle pp. 241-256 e 287-336 degli atti del convegno di studi su *La battaglia di Castiglione del 5 agosto 1796. L'amministrazione napoleonica dell'alto mantovano (1796-1799)*, Solferino 1997; alcune relazioni presentate ai convegni romani *La Rivoluzione nello Stato della Chiesa: 1789-1799. Cultura, istituzioni, pratica e mentalità religiosa,* Roma 1990, e *Roma negli anni di influenza e dominio francese (1798-1814). Rotture, continuità, innovazioni tra fine Settecento e inizio Ottocento,* Roma 1994.

[3] A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur les déplacement des monumets de l'art de l'Italie.* Introduction et notes par Èdourd Pommier, Paris, Macula, 1989; *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa. Scritti di A.C. Quatremère de Quincy e di Pio VII Chiaramonti (1796-1802)* a cura di M. SCOLARO, con un saggio di A. Pinelli e introduzione di A. Emiliani. Bologna 1989. Il saggio di A. Pinelli, *Storia dell'arte e cultura della tutela. Le «Lettres à Miranda» di Quatremère de Quincy,* era comparso in «Ricerche di storia dell'arte», VIII (1978), pp. 43-62. Fra i testi editi o rieditì di recente vorrei però ricordare anche il saggio di J.-B.-P. Le Brun. *Réflexions sur le Muséum national (14 janvier 1793).* Edition et postface par E. Pommier, Paris 1992 e le lettere di G. Monge, *Dall'Italia (1796-1798)*, a cura S. Cardinali e L. Pepe, Palermo 1993.

[4] Ci si riferisce alla serie di volumi contenenti gli atti dei tre convegni torinesi (ed in particolare ai primi due) *Dal trono all'albero della libertà. Trasformazioni e continuità istituzionali nei territori del Regno di Sardegna dall'antico regime all'età rivoluzionaria. Atti del convegno, Torino, 11-13 settembre 1989*, Roma 1991, *All'ombra dell'Aquila imperiale. Trasformazioni e continuità istituzionali nei territori sabaudi in età napoleonica (1802-1814). Atti del convegno, Torino, 15-18 ottobre 1990*, Roma 1994, ed infine *Ombre e luci della Restaurazione. Trasformazioni e continuità istituzionali nei territori del Regno di Sardegna. Atti del convegno, Torino 21-24 ottobre 1991*, Roma 1997, editi nella serie «Saggi» delle Pubblicazioni degli Archivi di Stato, nn. 15, 28, 43.

nistrazione comunale di Tolentino – con la collaborazione, il patrocinio e il contributo degli enti locali: Regione Marche e Provincia di Macerata, Fondazione Cassa di Risparmio della provincia di Macerata e di altre istituzioni culturali, a cominciare dall'École Française di Roma – è pienamente comprensibile, ricordando che proprio il trattato o pace di Tolentino del 19 febbraio 1797 costituisce una delle radici e delle ragioni che avrebbero allora sollevato e via via riproposto il discorso non solo sul regime internazionale del patrimonio storico-artistico e storico-culturale in genere, ma su un ampio ventaglio di problemi squisitamente culturali come la formazione, la natura e la funzione dei grandi musei nazionali e delle collezioni pubbliche, il rapporto fra opera d'arte e contesto storico culturale, l'utilizzazione delle fonti documentarie nello svolgimento della storia dell'arte, la catalogazione, la conservazione, il restauro, la fruizione collettiva del patrimonio, il concetto di museo diffuso e così via.

Su questi problemi, numerosi storici, storici dell'arte, archivisti, bibliotecari si sono cimentati nel colloquio internazionale di Tolentino, che si è svolto in un clima di fervida collaborazione fra accademici e operatori delle istituzioni culturali europee, con la partecipazione di un gruppo particolarmente significativo di studiosi francesi guidati da E. Pommier e da B. Sarrazin; ma prima di ricordare l'articolazione del suo svolgimento e almeno le sezioni più importanti nelle quali sono state raggruppate le varie relazioni che vi sono state presentate, occorrerà aggiungere almeno qualche altro dato storico. Nel dicembre del 1810 quattro commissari alle Belle arti del Regno d'Italia napoleonico – Giuseppe Appiani, Ignazio Fumagalli, Antonio Boccolari e Giuseppe Santi – furono inviati da Milano nei dipartimenti del Regno, con l'incarico di raccogliere e selezionare i più preziosi dipinti di proprietà delle soppresse corporazioni religiose, da destinare a Milano: quivi Andrea Appiani, emulando Vivant Denon, intendeva fare della Galleria di Brera il grande museo nazionale della capitale italica, come il Louvre lo era della capitale imperiale. Una gran parte del patrimonio più cospicuo e prezioso – selezionato dai commissari Boccolari e Santi durante una minuziosa ispezione compiuta fra la primavera e l'estate del 1811 – venne tratto dai dipartimenti del Metauro, del Musone e del Tronto, cioè dai territori corrispondenti all'incirca al territorio dell'attuale regione Marche, che era stato annesso al Regno italico nel 1808. Benchè le Marche conservino tuttora un terzo di tutto il patrimonio artistico dell'Italia centrale, quello fu un vero terremoto per il patrimonio culturale della regione e dello Stato pontificio, già profondamente colpiti dall'art. 8 dell'armistizio di Bologna e dall'art. 13 del trattato di Tolentino.

In realtà quel terremoto non fu che un aspetto del grande movimento del patrimonio culturale, storico artistico in particolare, verificatosi in Italia e in tutta Europa, come s'è già detto, fra il 1789 e il 1815: in nessuna epoca della storia v'è stato in così breve tempo un uguale sommovimento del patrimonio culturale: dipinti, statue, ori, argenti, mobili, arredi sacri e profani, codici, biblioteche, archivi, trasformazione e riuso di edifici storici sacri e profani; ma soprattutto, mai come in quegli anni si posero alla coscienza civile e alla sensibilità comune delicati problemi come quelli poco sopra ricordati. Il convegno s'è aperto, e la si troverà qui in testa agli atti, con una eccellente prolusione di Edouard Pommier dal titolo *Il gusto della Repubblica*, che non è soltanto una fine indagine sui criteri artistici con i quali i commissari della Repubblica francese sceglievano le opere d'arte da trasferire dall'Italia, la «patria dell'arte», a Parigi, la «patria della libertà»[5], ma una efficace dimostrazione di come l'organizzazione e la catalogazione di quell'immenso e inestimabile patrimonio confluito al Louvre – e proveniente dalle maggiori scuole artistiche d'Europa – abbia offerto l'occasione per la nascita della moderna disciplina della storia dell'arte e ne abbia enormemente allargato gli orizzonti rispetto al gusto artistico e alle simpatie della critica d'arte sino ad allora prevalenti. Sarebbe stato certamente desiderabile un saggio analogo sui criteri di scelta dei commissari italici e dei due grandi creatori di Brera, il Bossi e l'Appiani: ma un contributo notevole in tal senso si è avuto indirettamente, come si può vedere dagli atti del convegno, dal gruppo di studiosi legati all'Accademia e alla Pinacoteca milanese[6].

---

[5] Su questo tema si veda E. POMMIER, *L'art et la liberté: doctrines et débats de la Révolution française*, Paris 1991: tema ripreso nel convegno tolentinate dalla relazione di S. A. Leterrier.

[6] In particolare le relazioni Cassanelli e Sicoli; ma sull'opera e in definitiva sul «gusto» del Bossi e dell'Appiani si tengano presenti i contributi di A. SCOTTI, *Brera 1776-1815. Nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Firenze 1979; S. SICOLI, *La politica di tutela in Lombardia nel periodo napoleonico. La formazione della pinacoteca di Brera: il ruolo di Andrea Appiani e Giuseppe Bossi*, in «Ricerche di storia dell'arte», XXXVIII (1989), pp. 71-90; ID., *La r. Pinacoteca di Brera dal 1809 al 1815: criteri di formazione e problemi di gestione. La tutela mancata*, Ibid. XLVI (1992), pp. 61-81; tra i numerosi scritti di F. MAZZOCCA riguardanti l'Appiani si veda *La pittura dell'Ottocento in Lombardia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, I, Milano, Electa, 1990, pp. 87-155; da tener presente, infine, il catalogo della mostra realizzata nelle sale del restaurato Castello della Rancia di Tolentino, *I «Fasti di Napoleone» di Andrea Appiani. Ricostruzione di un ciclo pittorico perduto*, a cura di E. BAIRATI - M. PIVETTA - N. RAPONI, Vicenza 1997, che si è avvalso anche del modello e dei testi di una precedente esposizione: *Mito e storia nei «Fasti di Napoleone» di Andrea Appiani. La traduzione grafica di un ciclo scomparso*, a cura di M. E. TITTONI, Roma, De Luca ed., 1986.

La prolusione Pommier apre la sezione dedicata alle ideologie; seguono le sezioni dedicate alle origini e alla formazione dei musei moderni[7], la sezione intitolata collezionismo, collezionisti e collezioni, nell'ambito della quale val la pena di segnalare la relazione di B. Sarrazin sulla collezione, conservata ora nel Museo di Nantes, di François Cacault, l'agente francese a Roma, sottoscrittore con il generale Bonaparte del trattato di Tolentino, poi ancora ambasciatore a Roma della Repubblica francese[8]; di grande interesse la apposita sezione nella quale vengono segnalate le fonti documentarie per la storia del patrimonio storico artistico marchigiano, conservate negli Archivi di Stato della regione, nell'Archivio di Stato di Milano, nel fondo Boccolari dell'Archivio di Stato di Modena, e nell'Archivio di Stato di Roma: la sezione sulle fonti archivistiche romane si presenta anzi come una delle più ricche e interessanti. Il convegno tolentinate non si è interessato solo del patrimonio storico-artistico e delle fonti documentarie per la storia di esso, ma ha toccato altri aspetti del patrimonio storico-culturale: ad esempio le biblioteche, con un riferimento particolare alle vicende della Biblioteca vaticana. Una visione globale dei beni culturali movimentati nel ventennio rivoluzionario e napoleonico non può infatti limitarsi al solo ambito delle arti figurative, ma estendersi, come è stato ricordato poc'anzi, all'intero patrimonio culturale. E' quanto del resto gli studiosi convenuti a Tolentino hanno esplicitamente sostenuto, raccomandando la costituzione di un archivio documentale multimediale da mettere a disposizione degli studiosi del vasto campo dei beni culturali: un archivio finalizzato, in ultima analisi, anche alla creazione di un museo virtuale del patrimonio storico culturale originario[9].

Non resterebbe che da sottolineare, ma il lettore lo potrà facilmente constatare, l'elevato tono scientifico e la serenità che ha contraddistinto i lavori di questo colloquio; se ancora negli scritti di un Boyer si poteva avvertire la preoccupazione di dissipare i rischi di un'impostazione polemica e quasi nazionalistica della movimentazione del patrimonio artistico avvenuta massicciamente tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, assai diverso è l'animo

---

[7] Tra i relatori di questa sezione, come si può constatare, figura anche Dominique Poulot: val la pena di segnalare che contemporaneamente allo svolgimento del convegno è apparso anche un importante suo lavoro incentrato proprio sulla tematica della sezione: *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.

[8] Oltre al saggio qui contenuto, si veda, in un più ampio contesto, il *Catalogue raisonné des peintures italiennes du Musée des Baux-Arts de Nantes*, a cura di B. SARRAZIN, Nantes 1994.

[9] Una cronaca del convegno e il testo del documento votato dai partecipanti è nella sezione *Cronache del bicentenario*, dei «Quaderni del Bicentenario», IV (1998), pp. 201-205.

con il quale si svolge il dibattito odierno. L'espressione *patrimoine en place* e *patrimoine déplacé*, derivata dalla penna di Quatremère de Quincy, intende richiamare alle esigenze della contestualizzazione storica e culturale, cioè insieme a un fatto oggettivo e a un atteggiamento dello spirito, al di sopra di ogni ristretta veduta nazionale.

Con la presenza di specialisti che operano nei diversi settori dei beni culturali, con metodi evidentemente spesso differenti, il convegno ha dimostrato inoltre i vantaggi dell'approccio interdisciplinare ad un tema come quello del patrimonio storico-culturale. Esso, infine, è stato uno strumento per fare il punto sui problemi affrontati, ma anche un'occasione e un invito per ulteriori riflessioni: le ha riassunte sinteticamente E. Pommier al termine del convegno in un intervento che non è stato purtroppo registrato, ma che ha sottolineato l'importanza di incontri come quello tolentinate per il clima di collaborazione e per il fervore che l'ha caratterizzato, ma soprattutto per la ricchezza e l'originalità dei contributi.

* * *

Da ultimo sento il dovere di ringraziare l'amministrazione degli Archivi di Stato e i suoi dirigenti per aver così generosamente ospitato gli atti del convegno tolentinate nella collana dei «Saggi». Ringrazio in particolare Antonio Dentoni-Litta dirigente della Divisione studi e pubblicazioni, e i suoi collaboratori, a cominciare dalla dottoressa Fiorenza Gemini che ha curato con scrupolo e con pazienza la non facile messa a punto editoriale del volume.

EDOUARD POMMIER

Le goût de la République

«J'avais envie d'exiger, dans le traité que nous venons de conclure, un fort beau tableau de Gérard Dow [*sic*] que possède le Roi et qui passe pour un des chefs-d'œuvre de l'école flamande; mais je n'ai pas su comment placer le tableau dans un armistice, et j'ai craint qu'il n'y parut une nouveauté bizarre, surtout ayant la forteresse de Coni pour pendant».

Au moment où il vient d'arrêter les termes de l'armistice de Cherasco avec les Piémontais, dans la nuit du 26 au 27 avril 1796, Bonaparte rêve, tout haut[1], à une clause qu'il aurait pu faire inscrire dans le traité, mais qui n'avait même pas été évoquée: Celle qui aurait imposé, conformément aux instructions que le Directoire devait envoyer quelques jours après, le 7 mai, la livraison d'œuvres d'art au vainqueur. Et par un étonnant paradoxe, le premier nom de peintre, annonçant cette politique qui allait rapidement devenir systématique à travers toute l'Italie, est celui d'un peintre de l'école hollandaise... Gérard Dou[2] serait-il le symbole et l'annonciateur du «retour» en France, pour parler comme les révolutionnaires, des chefs-d'œuvre italiens?

L'étonnante Réflexion de Bonaparte pose des questions qui sont au cœur même de la problématique de cette communication. Il y a d'abord une question d'information: Bonaparte, qui n'a jamais pu passer pour un «connaisseur», est au courant de l'existence d'un tableau de Gérard Dou dans la galerie de Turin; son information est exacte[3]: d'où peut-elle venir? Mais elle

---

[1] D'après le récit d'un témoin oculaire, le marquis Henri Costa de Beauregard, un des principaux plénipotentiaires piémontais: cf. *Un homme d'autrefois. Souvenirs recueillis par son arrière petit-fils, le marquis Costa de Beauregard*, Paris 1878, p. 339.

[2] Gérard Dou, peintre de Leyde, 1613-1675. Le tableau en question est la *Femme hydropique* (0,83 x 0,67), signé et daté 1663, Paris, Musée du Louvre.

[3] Je trouve la première mention dans C.N. Cochin, *Le voyage d'Italie (1758)*, Paris 1991 (Ecole Française de Rome, 145), p. 84 malgré une réserve sur «l'extrême fini», ce texte, qui

est erronée sur un autre point: Gérard Dou n'appartient pas à l'école «flamande», mais à cette école «hollandaise» dont, après une longue période de confusion, l'identité a fini par être reconnue au cours du XVIIIe siècle, depuis l'abbé Du Bos dans ses *Réflexions critiques*[4] de 1719 reprises et systématisées, en 1755, par *l'Encyclopédie*[5]. Mais on touche déjà à la deuxième question: Bonaparte parle d'un «fort beau tableau»; il s'agit maintenant d'un choix, d'une affaire de goût. De la connaissance factuelle, on passe à la démarche culturelle. Les saisies opérées par l'armée républicaine[6], selon les instructions très générales, envoyées par le Directoire le 7 mai 1796, posent un problème d'information et un problème de culture, mais en des termes qui ne sont pas forcément ceux qui correspondent à la rêverie de Bonaparte, dans la nuit de Cherasco.

Quelques mois plus tard, la correspondance du grand mathématicien Gaspard Monge[7], qui fait en quelque sorte fonction de coordinateur de la commission des saisies arrivée à Milan le 7 juin 1796, ne mentionne que deux noms d'artistes, Raphaël et Corrège, exaltant surtout la *Sainte Cécile* du premier[8]: «C'est un tableau ravissant. Je t'avouerai que, malgré sa sainteté, je

---

affirme que le tableau «est de l'exécution la plus prodigieuse et très piquant d'effet», est le point de départ de la fortune critique de la *Femme hydropique*. Ses appréciations sont reprises par J. DE LALANDE, *Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, I, Paris (1769), pp. 128-129; J.M. ROLAND DE LA PLATIÈRE, *Lettres écrites de Suisse, d'Italie, de Sicile et de Malte en 1776, 1777 et 1778*, I, Amsterdam 1780, pp. 325-326; et J.B.P. LE BRUN, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*, II, Paris 1792-1796, pp. 6-7).

[4] J.B. DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), II, Paris 1770, pp. 71-74. La division par écoles, dans l'historiographie française, remonte au chapitre sur «le goût des nations» qui conclut le traité d'historiographie de R. DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris 1699, pp. 528-532.

[5] *Encyclopédie méthodique...*, V, Paris 1755, pp. 323-324.

[6] Sur les saisies révolutionnaires, je me permets de renvoyer aux indications bibliographiques que j'ai données dans E. POMMIER, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris 1991, pp. 490-492, et dans mon édition d'A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, Paris 1989.

[7] La correspondance italienne de Monge a fait l'objet d'une remarquable édition en Italie: G. MONGE, *Dall' Italia (1796-1798)*, éd. par S. CARDINALI - L. PEPE, Palerme 1993. Une partie des lettres a été publiée, dans le texte original, par S. CARDINALI, *Gaspard Monge, Lettres d'Italie (1796-1798)*, «Mezzavoce», 1995, 3-4, pp. 23-35. Des extraits ont été également publiés dans l'article de J.F. BAZIN, *Les sciences, les arts et la guerre. La campagne d'Italie de Gaspard Monge (1796-1797)*, «Annales de Bourgogne», LVI, 1994, pp. 81-97.

[8] S. CARDINALI, *Gaspard Monge*...cit., p. 24. *Le Saint Jérôme* est mentionné le 13 novembre 1796, *Ibid.*, p. 28.

serais facilement amoureux de la bonne Cécile», écrit-il de Bologne le 4 juillet 1796, à sa famille, au moment où la vague nostalgie hollandaise de Bonaparte a cédé la place à l'impitoyable mobilisation, au profit du musée national, des chefs-d'œuvre de l'art italien.

Bonaparte et Monge, Gérard Dou et Raphaël, la «femme malade» et la «sainte»... on pourrait multiplier les termes de l'alternative. Au-delà de leur valeur anecdotique, ils mettent en jeu le problème des relations de la société de la fin du XVIIIe siècle avec les beaux-arts, dont la politique des saisies n'est qu'un aspect idéologique et passionnel. Ils rappellent que la société éclairée des Lumières, avec sa solide formation littéraire et scientifique, fonctionne, dans le domaine artistique, avec des clichés superficiels que lui a apportés une vague teinture de connaissances banalisées. Il y a des Flamands, qui sont parfois Hollandais et des Italiens; il y a un Gérard Dou et un Raphaël il y a ceux qui collent à l'imitation précise de la Nature telle qu'elle se présente; et ceux qui partent de l'antique à la recherche du beau idéal. Et parmi le public, il y a aussi les deux classes, définitivement délimitées par Agucchi, au début du XVII[e] siècle[9]: la masse des gens simples qui ne cherchent qu'à retrouver dans une œuvre d'art le spectacle fidèle d'une réalité familière; et l'élite de ceux qui savent, «gli intendenti», et qui ne se contentent pas de la reproduction des apparences. Bonaparte, rêvant de Gérard Dou, serait-il un ignorant? Et Monge, séduit par Raphaël, serait-il un «connaisseur»? En réalité, l'un et l'autre ne connaissent rien à l'histoire de la peinture, qu'elle soit flamande ou italienne. Bonaparte se sentirait à l'aise dans l'intérieur bourgeois représenté par Gérard Dou; quant à Monge, il ne s'intéresse absolument pas à Raphaël: il serait séduit, ce qui est tout différent, par une femme qui ressemblerait à sa sainte Cécile. La Peinture n'a rien à voir dans ces remarques.

Que vient donc faire, dans ces conditions, la commission du Directoire en Italie? A défaut des Hollandais de la collection de Turin encore inaccessibles, devrait-elle se contenter de cette séduisante miniaturisation du cosmos que proposent les Brueghel[10] de l'Ambrosiana? ou se mettra-t-elle en quête des belles femmes de l'école italienne?

---

[9] Voir la réédition du *Trattato* de Giovanni Battista Agucchi dans D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres 1947, pp.241-258.

[10] Il s'agit des *Eléments* de Jan I Brueghel, dit de Velours, exécutés pour le cardinal Federico Borromeo entre 1608 et 1621, et donnés par lui au musée de l'Académie qu'il avait fondée à Milan en 1620.

Sans doute la commission[11] n'était-elle pas chargée de déférer au goût inculte de Bonaparte et de Monge. Mais ses instructions sont tellement vagues qu'avant d'essayer d'interpréter les résultats de son travail, il vaut peut-être mieux tenter de comprendre avec quel bagage elle franchit les Alpes; je ne veux pas dire avec quels manuels et quels guides elle se met en route, mais plutôt, et d'abord, avec quel héritage culturel.

Même si c'est une évidence trop connue, il faut quand même rappeler que la supériorité intrinsèque de l'art italien reste un dogme inébranlé, au moins pour «ceux qui savent» et restent fidèles à la tradition académique. Certes il faut faire sa place au rôle important de la peinture des «écoles du nord» dans les collections privées au XVIII[e] siècle[12], rôle qu'annonce déjà Antoine J. Dezallier d'Argenville, dans les conseils qu'il publie à l'intention des amateurs[13] dans le *Mercure* de juin 1727: s'il y dénonce ce «venin italien» qui fait hésiter trop de collectionneurs, c'est parce que seuls, à ses yeux, les Flamands et les Hollandais font une peinture adaptée à l'espace privé de la société parisienne. Mais peut-on parler de peinture? Ces gens font des tableaux, comme l'écrit Du Bos, dont la scène est une boutique, un corps de garde ou une cuisine de paysan, mais ne savent pas représenter les personnages exemplaires du mythe ou de l'histoire, comme Ulysse et Scipion. *L'Encyclopédie*, en 1755, et le *Dictionnaire* de Pernety[14], en 1757, reprennent textuellement les expressions de Du Bos, qu'on retrouve jusque dans l'ouvrage qui peut être considéré comme le bilan de la pensée des Lumières, le *Dictionnaire des arts de pein-*

---

[11] Sur la composition et le travail de la commission, la meilleure étude reste celle de M.L. BLUMER, *La commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie (1796-1797)*, «La Révolution française», LXXXVII, 1934, pp. 62-88, 124-150 et 222-259.

[12] Sur le goût pour les «écoles du nord», on peut consulter trois catalogues d'exposition: Le *siècle de Rembrandt. Tableaux hollandais des collections publiques françaises, Musée du Petit Palais*, Paris 1970-1971; Au *temps de Watteau, Fragonard et Chardin. Les Pays-Bas et les peintres français du XVIIIe siècle, Musée des Beaux-Arts*, Lille 1985 *et De Rembrandt à Vermeer. Les peintres hollandais au Mauritshuis de La Haye, Galeries nationales du Grand Palais*, Paris 1986. Je pense que ce développement du goût de la clientèle privée pour les peintres du Nord ne contredit pas la prééminence absolue de l'Ecole italienne, fondée sur une «exemplarité», qui reste essentielle dans le discours académique. A cet égard les positions de Jean-Baptiste de Boyer d'Argens (*Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*, Paris 1752), qui dénonce le complexe d'infériorité, tout à fait injustifié à ses yeux, des Français vis-à-vis des Italiens, relèvent, me semble-t-il, d'une sorte de nationalisme avant la lettre, qui reste sans influence sur l'opinion des «intendenti».

[13] A.J. DEZALLIER D'ARGENVILLE, *Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux*, «Mercure de France», juin 1727, 2, pp. 1294-1330.

[14] A.J. PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1757, pp. 156-157.

ture, sculpture et gravure de la grande série de *l'Encyclopédie méthodique*[15]; on y reparle de sujets «abjects»: tavernes, forges, corps de garde, fêtes de paysans grossiers... A lire le pamphlet brillant de la Font de Saint Yenne[16], en 1747, on comprend la raison de ces jugements méprisants: la seule peinture à ses yeux est la peinture d'histoire, qui propose aux hommes son enseignement religieux, moral ou civique; à côté, il n'y a que des «sujets» insignifiants, au sens propre du terme: «une écurie, une taverne, un usurier décrépit, un médecin d'urine, un arracheur de dents...» Voici le choix de Bonaparte condamné, d'avance et sans appel.

A cette peinture, ou plutôt à ces tableaux pour de petits esprits qui ne cherchent qu'un divertissement facile dans la reproduction factice de l'épiderme du monde, s'oppose la Peinture, celle dont l'Italie offre la source inépuisable. D'abord, parce que l'Italie l'a ressuscitée. *L'Encyclopédie* (17) rappelle opportunément en 1765 ce schéma directeur, qui apparaît une caricature de la vision grandiose de Vasari[18]: le pinceau de Cimabue qui rappelle la peinture à la vie à Florence, vers 1240; une évolution lente et incertaine jusque vers 1500, dont l'exposé est un pâle décalque des pages inspirées de l'introduction à la III[ème] partie des *Vite*; puis le «prodige» qui se produit tout ensemble à Rome, à Florence, à Venise et qui amène la peinture à la perfection du beau grâce à «des hommes sans précurseurs et qui étaient les élèves de leur propre génie», formule admirable dans sa fausseté. Mais ce miracle est placé sous le signe d'une menace de décadence: les commandes, les prix, les académies ne peuvent donner une «postérité à ces grands artistes nés sans ancêtres»; ils restaient suspendus entre deux abîmes, comme une exception de l'histoire.

Mais ici intervient le deuxième miracle: celui de la restauration, après la résurrection. Si en effet l'école florentine «a un titre incontestable à la vénération des amateurs des arts, c'est qu'elle est la mère de toutes celles d'Italie»,

---

[15] H.C. WATELET - P.M. LEVESQUE, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1792 voll. 5, (cité dorénavant *E.M.*, par référence à la collection de l'*Encyclopédie méthodique*), pp. 92-108.

[16] LA FONT DE SAINT-YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye 1747, pp. 195 et 216-217. Les Hollandais sont identifiés à la peinture de genre: le frontispice du tome III de J.B.P. LE BRUN, *Galerie...* est une gravure de Jean A. Pierron, *Allégorie à la gloire des peintres de genre*, 1791; Minerve présente au Temps, pour les faire entrer au Temple de mémoire, les portraits de quelques artistes tous Hollandais, et parmi lesquels il y a naturellement G. Dou.

[17] *Encyclopédie...* cit., XII, pp. 275-276.

[18] Dans la préface générale et dans les introductions aux IIe et IIIe parties des *Vite*.

comme l'écrit *l'Encyclopédie méthodique*[19]. Mais la restauration est la gloire de Bologne. C'est un dogme bien établi en France depuis les *Entretiens* de Félibien. Notre premier «historien» connaît bien son Bellori[20]: «Così quando la pittura volgevasi al suo fine, si rivolsero gli astri più benigni verso l'Italia, e piacque a Dio che nella citta di Bologna, di scienze maestra e di studi, sorgesse un elevatissimo ingegno, e che con esso risorgesse l'arte caduta e quasi estinta. Fu questi Annibale Carraci»... Félibien écrit quelques années après son ami romain, dans une paraphrase presque littérale[21]: «l'on peut dire que le bel art de la Peinture se serait bientôt perdu, si le ciel n'eût fait naître Annibal Carrache pour le sauver des mains de ceux qui le traitaient si mal». Et il ajoute après l'évocation de ses funérailles, au Panthéon[22] «il est vrai aussi que la Peinture est extrêmement redevable et qu'on le doit considérer comme le restaurateur de cet art, dans la force du dessin et dans la beauté naturelle des couleurs». Sur un ton peut-être moins péremptoire, Roger de Piles tient le même discours[23]: «Le bon génie de la Peinture suscita l'école des Carrache pour soutenir ce bel art qui courait risque de tomber en décadence du côté de la composition et du dessin».

Le discours français ne va pas changer pendant prés d'un siécle. C'est le discours «académique», comme on le constate en ouvrant le catalogue de la collection royale (1754) de Bernard Lépicié[24] les Carrache ont été les «restaurateurs» de la peinture:

«Le bon goût était presque perdu et prêt à se voir anéanti, lorsque les Carrache l'arrêtèrent sur le bord du précipice et, pour le sauver, si je puis parler ainsi, des mains de ses ennemis, lui donnèrent un asile dans leur école. Leurs ouvrages et leurs élèves éclairèrent enfin leur siècle sur les véritables beautés de la peinture».

Cette pensée officieuse est répercutée par une personnalité du même milieu, dont l'œuvre a eu certainement une large diffusion et a pu être utilisée par les commissaires de 1796, parce qu'elle se situe aux confins de la littérature artistique et de la littérature touristique: il s'agit du *Voyage d'Italie*[25] que Charles N. Cochin publie en 1758. A la fin du tome II, après l'inventaire des pein-

---

[19] *E.M.*, II, p. 20.

[20] G.P. Bellori, *Le vite de pittori, scultori e architetti moderni*, Turin 1976, pp. 32-33 (introduction à la biographie d'Annibal Carrache).

[21] A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Entretien VI, t. IV, Paris 1725, p. 248.

[22] *Ibid.*, p. 268.

[23] R. de Piles, *Abrégé de la vie des peintres* Paris, 1715, p. 301.

[24] B.F. Lepicié, *Catalogue des tableaux du Roi*, II, Paris 1754, pp. 150-152.

[25] C.N. Cochin, *Le voyage...* cit. II, pp. 182-192 (éd. Ch. Michel, pp. 290-294).

tures de Bologne, il fait l'éloge de cette «fameuse école»: «c'est par elle que la Peinture est arrivée au plus haut degré de perfection... C'est aux Carrache et à leurs dignes élèves qu'on doit l'art de la peinture complet dans toutes ses parties». Avant eux Raphaël, «quoique le plus grand homme qu'il y ait eu dans la peinture, si l'on considère l'enfance d'où il l'a tirée, n'est cependant pas, si l'on ose le dire, le plus grand peintre qui ait existé».

Des passages consacrés aux Carrache, et à leurs principaux disciples, Le Dominiquin, l'Albane, le Guerchin, Guido Reni surtout (il venait de faire un éloge extraordinaire de son *Saint Pierre et Saint Paul*, alors dans la collection Sampieri[26]: «toutes les parties de l'art y sont au plus haut degré; il est d'une manière forte et vigoureuse, de grand caractère et avec les vérités de détail les plus finement rendues; les têtes sont belles et de la plus belle expression; la couleur en est vraie et précieuse; enfin c'est un chef-d'œuvre et le tableau le plus parfait, par la réunion de toutes les parties de la peinture, qui soit en Italie») il résulte que leurs œuvres sont celles qui donnent le mieux l'image de cette synthèse de toutes les composantes de la peinture, qui est l'idéal de la pensée académique depuis un siècle et qui est placée, précisément, sous l'autorité du soi-disant enseignement des Carrache; c'est vrai surtout de Guido Reni[27], «qui a réuni toutes les parties de la peinture»: «on peut dire que ses principaux tableaux sont plus tableaux (s'il est permis de se servir de cette expression) et plus complets en tout qu'aucun de ceux des peintres qui ont existé avant et peut-être depuis lui».

Cochin conclut le passage à la gloire de l'école de Bologne, en remarquant qu'elle pourrait jouer à elle seule le rôle pédagogique attendu, pour les peintres du moins, du voyage à Rome[28]: «On ne craint point d'avancer qu'un long séjour dans cette ville pourrait être aussi utile à former un peintre que celui de Rome. On peut confier son instruction aux Carrache, lorsqu'on voit quels élèves ils ont formés et combien ces élèves sont différents les uns des autres, et nullement esclaves des manières de leurs maîtres».

Si Cochin ne se réfère pas expressément au fameux sonnet de Malvasia sur ce tableau parfait qui serait la synthèse de chacune des parties (couleur, expression, composition, etc...) dans lesquelles ont excellé les maîtres du XVI[e] siècle[29], il se réclame sans doute de l'esprit de cet «éclectisme» qui reste attaché

---

[26] *Ibid.*, pp. 171-172.

[27] *Ibid.*, pp. 187-188.

[28] *Ibid.*, p. 191.

[29] D. MAHON, *Studies...* cit.; à compléter par D. MAHON - L. VENTURI, *L'Eclettismo e i Carracci: un post-scriptum*, «Commentari, rivista di critica e di storia dell arte», 1950, 3, pp. 163-171; le

à la tradition de Bologne, et qu'accueillent les premiers textes de la littérature artistique française, comme le *De arte graphica* de Charles A. Dufresnoy[30], publié en 1668; l'auteur conclut sa revue des modèles italiens par la mention d'Annibal Carrache:

Fortunaeque bonis: Quos sedulus Annibal omnes
In propriam mentem atque modum mira arte coegit

Roger de Piles traduit laborieusement[31]:

«*Le* soigneux Annibal a pris de tous *ces* grands hommes ce qu'il a trouvé de bon, dont il a fait comme un précis qu'il a converti en sa propre substance».

Or Dufresnoy pouvait, aux yeux de ses lecteurs français, se réclamer de l'autorité du maître disparu. Félibien rappelle en effet dans la notice qu'il consacre au peintre et théoricien français qu'il avait connu à Rome[32]: «Il avait lu son poème à tous les plus habiles peintres des lieux où il avait passé, particulièrement à l'Albane et au Guerchin, qui étaient alors à Bologne».

La remarque est à retenir quand on pense au succès international de Dufresnoy pendant tout le XVIII[e] siècle[33]. En 1789 encore, le secrétaire de l'Académie royale, A. Renou, en donne une traduction rimée, qui est en fait une adaptation[34]. Après avoir relevé les mérites de Raphaël et Giulio Romano, de Michel-Ange, de Corrège et Titien, Renou en arrive à Annibal Carrache:

«Annibal s'empara, par un art étonnant,
De ce qu'ils ont de beau, de noble et d'imposant»

Certains auteurs confient ce rôle exemplaire au Guerchin, comme Lepicié[35]: «Il réunit presque toutes les parties de la peinture, la force du dessin, l'in-

---

compte-rendu de R. Lee, «The Art Bulletin», XXXIII (1951), pp. 204-212; D. Mahon, *Art theory and artistic practice in the early Seicento: some clarifications*, «The Art Bulletin», XXXV (1953), pp. 226-232; D. Mahon, *Eclecticism and the Carracci: further reflections in the validity of a label*, «Journal of the Warburg and Courtauld institutes», XVI (1953), pp. 303-341.

[30] C. Alponse Du Fresnoy, *De arte graphica*, Paris 1751, p. 86.

[31] *Ibid.*, p. 87.

[32] A. Félibien, *Entretiens...* cit., X, p. 283.

[33] W. Folkierski, *Ut pictura poesis, ou l'étrange fortune de De arte graphica de Du Fresnoy en Angleterre*, «Revue de littérature comparée», XXVII (1953), pp. 385-402.

[34] Antoine Renou, *L'art de peindre. Traduction libre en vers français du poème latin de Charles Alphonse Du Fresnoy*, Paris 1789, p. 29.

[35] B.F. Lépicié, *Catalogue...* cit., II, pp. 301-304.

telligence du clair-obscur et la richesse de la composition». Sans doute Le Guerchin exerce-t-il une fascination singulière, parce qu'il réussit une synthèse particulièrement délicate entre l'école des Carrache et ce solitaire sulfureux que reste le Caravage. Cette renommée explique sans doute qu'en 1785 le comte d'Angiviller, directeur des bâtiments du roi, dépense une somme considérable pour faire acheter par Vivant Denon, alors secrétaire de la légation de France à Naples, la *Résurrection de Lazare* du peintre de Cento, que Cochin avait signalée dans la collection Garofali[36]: «Nous n'avons pas de ce maître de tableaux capitaux, et je pense que c'est ces grands modèles qu'il importe de conserver sous les yeux». L'acquisition royale préfigure les saisies révolutionnaires.

Il faut noter que cette place éminente conféréc à l'écolc dc Bologne n'est pas seulement le fait d'une littérature artistique destinée aux spécialistes. On en trouve les traces dans des textes qui s'adressent plutôt aux gens du monde. Par exemple dans une forme littéraire qui apparaît et se multiplie au milieu du siècle, commode et facile à emporter, celle des dictionnaires spécialisés de petit format qui donnent l'essentiel de ce qu'il faut savoir. Je me borne à citer le *Dictionnaire portatif* d'Antoine J. Pernety[37], qui parait en 1757; il nous rappelle, à l'entrée «école», que l'école lombarde «a presque réuni toutes les beautés de la romaine et de la vénitienne», et nous dit d'Annibale Carrache qu' «il corrigea son goût de couleur sur les ouvrages du Corrège, du Titien, et se proposa pour modèles dans le dessin Michel Ange et Raphaël: il fit de tout cela une manière belle et élégante qui caractérise ses ouvrages».

On peut se référer aussi au *Poème sur la peinture* publié en 1778 par Antoine Lescallier[38]; au fil de ses vers très faciles, il n'oublie aucun des grands Bolognais. Il rend certes l'hommage obligé à l'école fondatrice, après avoir parlé de Corrège:

> Tu répondis à ce brillant exemple,
> Heureux Lycée à Bologne élevé
> Par la nature, et par l'Art achevé,
> De la peinture auguste et digne Temple,
> Où trois mortels parents, amis, rivaux
> Associaient leurs sublimes travaux

---

[36] C.N. COCHIN, *Voyage...* cit., I, pp. 194-195 (175). Sur cette affaire, voir le catalogue de l'exposition *Le Guerchin en France*, par S. LOIRE, Paris 1990, (Dossiers du département des peintures, 38), en particulier pp. 31-33.

[37] A.J. PERNETY, *Dictionnaire...* cit., p. 189 et p. 197.

[38] A. LESCALLIER, *Poème sur la Peinture en sept chants*, Londres 1778, p. 38.

Mais c'est surtout le Guerchin qu'il couvre d'éloges et cite en modèle aux contemporains[39]:

> Sors du tombeau, viens étonnant Guerchin,
> Je te prépare un hommage divin.
> Viens présenter à mon âme sensible
> Ce style fier et ces effets si beaux
> Que n'offrent point les modernes tableaux.
> Fais admirer cette vigueur terrible,
> Le désespoir de nos peintres nouveaux,
> A leur pinceau vigueur inaccessible.

On peut appeler aussi en témoignage des *Lettres* sur le Salon de 1777, dont je n'ai pas percé l'anonymat[40]. L'auteur, épuisé par la visite des «Stanze» du Vatican, s'endort dans les jardins de la villa Borghese et visite dans son rêve, sous la conduite de Poussin, le «Temple de la peinture», dans lequel 8 chapelles sont consacrées aux 8 écoles traditionnelles, représentées chacune par un tableau, «où l'on avait peint la figure symbolique et caractéristique de l'école qui lui donnait son nom», il s'agit d'une figure féminine, bien sûr. Si l'Ecole romaine est incarnée par une femme qui, tout en unissant noblesse, grâce et sublimité, manque un peu de séduction dans ses couleurs, et l'Ecole florentine par une femme «plus faite en général pour être admirée que pour être aimée», l'Ecole lombarde (dont Bologne est la quintessence) est «une femme d'une beauté fort approchante de celle de l'Ecole romaine. Avec presque autant de grâce et d'expression, elle était peinte d'un coloris bien plus frais, plus tendre, plus suave, et pourtant plus vigoureux. La facilité du pinceau, le coulant des contours, l'heureux mélange de la Nature et de l'Antique, toutes les parties de l'Art s'y faisaient remarquer dans un degré très éminent». Je ne peux passer sous silence la représentation de l'école hollandaise, chère à Bonaparte: «une femme simple comme une bergère et qui en avait les grâces ingénues».

* * *

Nous pouvons maintenant nous demander dans quelle mesure ce discours sur la peinture italienne et sur l'école de Bologne, en particulier, a été infléchi pendant les premières années de la Révolution, qui précédent le départ de la commission pour l'Italie. Je crois qu'il faut ici distinguer entre, d'une part, les textes qui, antérieurs à la Révolution ou coïncidant avec son

---

[39] *Ibid.*, pp. 19-20.
[40] *Lettres pittoresques sur le Salon*, s.l., 1777, pp. 19-48.

tout début, ne reflètent nullement une idéologie révolutionnaire, mais ont pu exercer une influence certaine sur les idées et les pratiques des hommes de la Révolution; et, d'autre part, la nouvelle forme du discours révolutionnaire sur l'art, qui n'est pas un discours livresque, mais un discours institutionnel, celui que tient le musée, à travers la présentation des œuvres et les catalogues.

Il faut ici faire tout d'abord place à l'influence, difficilement mesurable, mais diffuse et profonde, de Winckelmann[41]. Si l'opinion de l'époque a surtout retenu le concept d'«imitation», affecté, dans les *Pensées* de 1755, d'un signe positif, elle n'a pas pu ignorer la contradiction que Winckelmann lui apporte lui-même en stigmatisant, dans son traité de 1763 sur la *Capacité du sentiment du beau dans l'art*[42], le concept d'éclectisme», lié à l'idée qu'on se faisait alors de l'école de Bologne. Essayant d'appliquer à l'histoire de la peinture depuis le début de la Renaissance la grille de succession des styles grecs, il remarque qu'après les grands génies qui ont porté cette peinture à son sommet, vinrent les Carrache et leur école[43]: «C'étaient des éclectiques. Ils ont cherché à réunir la pureté des Anciens et de Raphaël, la science de Michel-Ange, la richesse et l'exubérance de l'école vénitienne et en particulier de Véronèse, et la gaieté du. coup de pinceau des Lombards chez le Corrège».

Ce texte, qui reprend un lieu commun, mais en le changeant de signe pour tenter de mettre en doute le génie créateur des Carrache, ne pouvait passer inaperçu du public français, puisqu'il est traduit[44] en 1786. Mais surtout sa signification est renforcée par le développement que Winckelmann lui donne dans *l'Histoire de l'art dans l'Antiquité* de 1764, en le transposant dans l'évolution de l'art grec pour lequel l'éclectisme marque la conclusion du cycle dynamique qui l'a conduit de la rudesse à la noblesse en passant par la grandeur. Voici quelques extraits de ce texte capital[45]:

«On ne pouvait pas pousser plus haut le concept de beauté. On avait représenté l'image des dieux et des héros de toutes les manières et dans toutes

---

[41] Je me permets de renvoyer à mes articles: *Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution*, «Revue de l'art», LXXXIII (1989), pp. 9-20, et *Winckelmann: l'Antiquité entre l'imitation et l'histoire*, dans *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art moderne de la Renaissance à nos jours* (*Table ronde du 29 avril 1994 à l'Ecole normale supérieure*), Paris 1996, pp. 59-77.

[42] J.J. WINCKELMANN, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte derselben*, Dresde 1763, dans *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, Berlin 1968.

[43] *Ibid.*, p. 229.

[44] *Recueil de différentes pièces sur les arts par M. Winckelmann*, Paris 1786, pp. 245-282; le passage sur les Carrache, p. 271.

[45] J.J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt 1982, pp. 225-226.

les positions possibles. Il était difficile d'en inventer d'autres. La voie était donc ouverte à l'imitation. Elle est une entrave pour l'esprit... Il s'est passé dans les arts ce qui s'est passé dans la pensée; là aussi, parmi les créateurs, sont apparus les éclectiques: ceux qui recueillent; manquant de force en eux-mêmes, ils ont cherché à prendre des éléments chez plusieurs pour former le Beau, qui est unique. Dans la philosophie, on ne peut considérer les éclectiques que comme les copistes des différentes écoles, qui n'ont rien produit d'original. De même dans l'art, quand on s'est engagé dans cette voie, on ne pouvait plus rien espérer de global, d'original ni d'harmonieux. Et de même que les écrits des Anciens finirent par se perdre dans les extraits des copistes, les belles œuvres originales de l'art furent négligées au profit des œuvres des éclectiques».

On ne peut conclure de ces deux passages que Winckelmann méprise les tableaux de l'école de Bologne, tels que nous les voyons aujourd'hui; ce qu'il condamne, ce sont ces tableaux à travers l'idée qu'on s'en faisait au XVIII[e] siècle et dont Cochin et Lépicié nous donnent de bons exemples. C'est donc à toute une remise en place qu'invite Winckelmann, c'est-à-dire à un effort, encore prématuré de son temps, de lecture purement historique de l'évolution de la peinture italienne.

On peut penser que ses idées ne sont pas restées sans influence sur *l'Encyclopédie méthodique*, dont la parution est contemporaine du début du cycle révolutionnaire. La culture artistique d'Annibal Carrache y est affectée d'un signe négatif: ainsi dans sa relation avec les antiques[46]: on trouve «qu'il a bien imité l'extérieur de leur manière, mais qu'il n'a pas pénétré l'intérieur de ces admirables artistes, ni les raisonnements profonds qui les déterminaient». La leçon de l'école de Bologne est finalement douteuse: «Le succès d'Annibal et sa gloire bien méritée ont peut-être été nuisibles à l'art. La plupart des artistes, qui sont venus après lui, séduits par son mérite et sa réputation, se le sont proposé pour objet de leurs études au lieu de remonter principalement aux maîtres qui avaient été les siens et qu'il n'avait pas égalés». L'art semble ainsi entrer dans un cycle de décadence, conformément au processus décrit par Winckelmann qui paraît directement inspirer cette réflexion de la notice sur le Guerchin[47]: «La peinture n'est point un jeu d'adresse, elle doit être le fruit de la Réflexion» En voilà un qui n'aurait donc pas trempé son pinceau dans la raison, comme le voulait Winckelmann!. Et dans une synthèse qui clôt le véritable dictionnaire qui est au cœur de l'article «peinture», on revient à cette même

[46] *E.M.*, II, p. 64.
[47] *Ibid.*, IV, pp. 350-351.

conclusion sur les Carrache et leur école[48], «ces grands artistes qui, d'une manière facile, avaient imité l'apparence des perfections qu'ils avaient trouvées dans leurs prédécesseurs et dans la nature». Comme l'avait écrit Winckelmann, le Beau n'est pas objet d'imitation. Des jugements du même ordre se lisent dans les notices de la *Galerie de Florence*[49], dont les premiers volumes paraissent en 1789, sous la direction de J.B. Wicar, peintre protégé par David (et qui devait jouer, à mon sens, un rôle décisif dans l'élaboration du discours idéologique sur les saisies révolutionnaires); ainsi, à propos de *l'Autoportrait* d'Annibal Carrache, il est écrit que, s'il a voulu puiser de «belles qualités» chez les maîtres de la Renaissance, «aucune d'elles cependant n'a été assez dominante pour l'élever jusqu'à leur hauteur»; quant à Guido Reni, il descend du piédestal où l'avait hissé Cochin, puisque «il ne connut point le beau idéal».

Ces premiers coups portés contre le dogme de la supériorité et de l'exemplarité de l'école de Bologne résonnent comme un avertissement. Ils sont l'expression de ce pessimisme qui imprègne chez Winckelmann la vision de l'art occidental depuis la fin de la grande époque de la Renaissance: l'éclectisme attribué aux Carrache n'est plus le signal d'une glorieuse restauration, mais peut-être l'annonce, encore sourde d'une décadence irrémédiable, dans le cadre de la société absolutiste telle que Winckelmann la comprend et la condamne. Il ne faut certes pas figer ces textes, mais les prendre comme le premier, et peut-être, décisif ébranlement d'une tradition qui, avant le sonnet contesté de Carrache, trouve ses racines dans les traités du vénitien Paolo Pino[50], dès 1548, puis de G.P. Lomazzo[51]. Ils montrent en tout cas que le discours, qui a pu inspirer les travaux de la commission des saisies, n'est plus monolithique.

On peut tirer une conclusion assez semblable de l'autre forme de discours qui se manifeste au début de la Révolution, celui qu'on fait tenir au Musée. Nous ignorons quel aurait été l'arrangement du musée royal que D'Angiviller voulait installer dans la grande galerie du palais du Louvre, à la

---

[48] *Ibid.*, IV, p. 632. On lit aussi: «Les Carrache... s'étant appliqués à étudier les ouvrages de leurs prédécesseurs, particulièrement du Corrège, devinrent les premiers, les plus grands et les plus célèbres de leurs imitateurs», p. 631.

[49] *Tableaux, statues, bas-reliefs et camées de la Galerie de Florence et du Palais Pitti,* I, Paris 1789, notice de *l'Auto-portrait* d'Annibale Carrache, et t. II, notice sur Guido Reni (les volumes ne sont pas paginés).

[50] P. PINO, *Dialogo di Pittura* (Venise, 1546), dans P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I, Bari 1960, pp. 126-127.

[51] G.P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura,* Florence 1974, pp. 152-153.

fois temple de la peinture et temple de l'histoire de France. On ne sait s'il aurait repris le principe de l'éphémère galerie du Palais du Luxembourg, ouverte de 1750 à 1778: le nombre des œuvres de la collection royale qui y sont présentées n'est pas assez élevé pour qu'on en tire des conclusions: 48 tableaux italiens, 37 français et 15 des écoles du nord, dont l'accrochage ne respecte ni la chronologie, ni les écoles, ni les genres[52]. C'est sans doute l'arrangement qui se retrouve, à grande échelle, dans le premier musée révolutionnaire, le Louvre du 10 août 1793 qui offre aux visiteurs 538 tableaux, dans une succession à première vue déconcertante, puisque chaque travée (espace entre les grandes fenêtres) présente un mélange d'époques, d'écoles et de thèmes[53]. Chacune des grandes écoles traditionnelles (France, Italie, Ecoles du Nord), est à peu près à égalité avec les autres, avec 180 tableaux, dont 62 sont attribués à l'école de Bologne, ce qui peut paraître une proportion importante, mais qui ne correspond peut-être pas tout à fait à la place essentielle reconnue aux Carrache et à leurs disciples. Si ce déploiement couvre presque exclusivement les XVIe et XVIIe siècles (avec un seul tableau de Gérard David, attribué à Jan van Eyck, pour la période antérieure à 1500, et 42 tableaux du XVIIIe siècle, dont 20 du seul Joseph Vernet) et est majoritairement consacré à la «grande peinture» (302 tableaux, dont 17 allégories, 21 scènes historiques, 44 scènes mythologiques et 220 sujets religieux), son incohérence apparente (la première travée comprend, par exemple, 1 tableau du XVI[e] siècle, 10 du XVII[e] siècle et 3 du XVIII[e] siècle; 5 tableaux francais, 5 italiens, 2 nordiques, 2 espagnols; une allégorie, deux bouquets de fleurs et 11 tableaux religieux...) me semble répondre à la volonté de la «commission du museum» d'offrir aux jeunes peintres une leçon directe et vivante d'éclectisme, qui leur permette de faire leur propre synthèse et devenir un nouvel Annibal Carrache ou un nouveau Guerchin, en prenant aux maîtres du passé la partie dans laquelle chacun a excellé.

Le rapport préparatoire du 17 juin 1793 justifie ce dispositif[54], qui avait été qualifié de «parterre de fleurs», par l'intérêt des «jeunes élèves qui, par notre disposition, pourront comparer les maîtres, leurs manières, leur goût et

---

[52] Sur ces problèmes: A. McLLELAN, *Inventing the Louvre Art, politics and the origins of the modern museum in the Eighteenth century Paris,* Cambridge 1994.

[53] Toutes ces observations reposent sur l'étude du *Catalogue des objets contenus dans la galerie du Museum français, décrété par la Convention nationale, le 27 juillet 1793, l'an second de la République française,* Paris s.d.

[54] J. GUIFFREY - A. TUETEY, *La commission du museum et la création du musée du Louvre (1792-1793),* Paris 1909, p. 187.

enfin leurs défauts, qui se font ressortir par une comparaison prochaine et immédiate»; et l'avertissement du catalogue d'août 1793 confirme cette volonté de «mélange» comme le systéme le plus apte «à développer le génie des élèves et à former leur goût d'une maniére sûre et rapide, en leur présentant sous un même point de vue des chefs-d'œuvre en divers genres»[55]. Il s'agit bien, pour le peintre, de disposer, à sa place, d'un panorama en miniature des meilleurs modèles de la tradition occidentale. On peut donc prétendre que le discours tenu par le Louvre du 10 août 1793 est le triomphe de la pensée d'une académie supprimée le 8 août et l'incarnation même, non de la leçon de Bologne, mais de l'idée qu'on se faisait de cette école.

Cette solution ne devait pas être durable. Fermée à plusieurs reprises au deuxième semestre de 1793, la grande galerie reste ouverte de février 1794 à avril 1796, moment où elle ferme à nouveau jusqu'au 7 avril 1799. Dans l'intervalle, c'est le «Salon carré» qui est seul disponible pour la présentation des collections. Le 30 mai 1796, au moment où les commissaires viennent de partir pour Milan, il offre un spectacle bien différent, et plus modeste. La *Notice*[56] fait état de 163 numéros, dont 49 italiens, 67 flamands et hollandais et 47 français. La grande nouveauté de ce choix resserré est la répartition par écoles, qui semblait répondre aux critiques de Lebrun et d'une revue influente, *La Décade*, convaincue qu'une présentation «historique» serait plus lisible pour le public, dont les intérêts passent désormais avant ceux des artistes[57]. La *Notice* présentant, à l'intérieur de chaque école, les tableaux par ordre alphabétique, nous ignorons quel était leur classement. En fait, la nouveauté réelle de ce deuxième Louvre révolutionnaire devait être elle aussi très provisoire, puisque l'exposition au «Salon carré» se termine le 7 septembre 1796.

On commence donc à percevoir un certain flottement dans le discours muséographique. Mais que son point de vue soit éclectique ou pseudo-historique, il continue de faire une large place à l'école italienne, alors que *La Décade* pense que les vrais chefs-d'œuvre des grands maîtres se trouvent toujours dans leur pays, en Italie[58].

---

[55] *Catalogue...* cit., p. 3.

[56] *Notice des tableaux des trois écoles, choisis dans la collection du Museum des arts, rassemblés au Salon d'exposition, pendant les travaux de la galerie, au mois de prairial an IV*, Paris an IV.

[57] «La Décade philosophique, littéraire et politique», 28, 29 janvier 1795, pp. 211-216; 29, 8 février, pp. 344-351, et 31, 18 février, pp. 407-415.

[58] *Ibid.*, 31, p. 407 et p. 411: l'article remarque, à propos de Lodovico Carracci et du Dominiquin, qu'on ne se peut faire qu'en Italie, une idée de leur talent. Dans l'ensemble, l'auteur reste fidèle aux jugements académiques et, notamment, à Cochin,dont il cite les apprécia-

Nous ignorons tout de l'état d'esprit des membres de la commission au moment de leur départ et pendant leur séjour en Italie. Je ne sais dans quelle mesure ils auraient pu être marqués par la remise en cause opérée par Winckelmann, ou par les Réflexions insidieuses de *l'Encyclopédie méthodique*, plus accessibles. Je pense qu'ils demeurent les gestionnaires à peu près fidèles du discours pré-révolutionnaire, tel que je l'ai esquissé, et que les premiers effets du discours «révolutionnaire», au sens large, celui de Winckelmann, de *l'Encyclopédie méthodique*, de Quatremère de Quincy aussi[59], ne se feront sentir que dans la présentation, dans le Louvre de 1798, des tableaux saisis en Italie et dans les commentaires qu'elle suscite dans la presse. A vrai dire, quand on parle de la Commission, il faut rappeler qu'elle ne comprend qu'un seul peintre, Jean-Simon Berthélemy[60], même si il a pu se faire aider par un obscur élève de David, J.P. Tinet (qui avait déjà opéré dans les Flandres en 1794) et par un autre disciple de David, le co-auteur de la galerie de Florence, J.B. Wicar[61], excellent connaisseur des collections de l'Italie. Prix de Rome en 1767, Berthélemy, qui séjourne au palais Mancini de 1770 à 1774, agréé à l'Académie royale en 1777, reçu en 1781, fait jusqu'à la Révolution une carrière plutôt brillante et bénéficie des commandes officielles du gouvernement royal[62]. Nous ignorons dans quelles dispositions d'esprit il part pour l'Italie et remplit sa mission: on ne peut que relever sa signature sur les procès-verbaux des saisies[63]. Aucune lettre de lui ne témoigne de ses réac-

---

tions sur le Guido Reni de la collection Sampieri; il relève de même l'importance du Guerchin acheté à Naples en 1785.

[59] Dans ses *Considérations sur les arts du dessin, suivies d'un plan d'académie ou d'école publique et d'un système d'encouragements*, publiées à la fin de janvier 1791, Antoine C. Quatremère de Quincy reste fidèle à la tradition académique et ne remet nullement en cause le principe d'imitation: il suggère tout au plus que chaque pensionnaire de l'Académie de France à Rome soit libre de «séjourner à volonté dans les diverses villes d'Italie dont les écoles seraient plus d'accord avec le genre de son talent» (pp. 135-136); cet éclatement de l'Académie pouvait naturellement jouer en faveur de Bologne. Par ailleurs, Quatremère de Quincy manifeste déjà son hostilité à l'accumulation illimitée des œuvres d'art dans le futur musée (pp. 159-162).

[60] Sur cet artiste, voir l'ouvrage très complet de N. VOLLE, *Jean-Simon Berthélemy (1743-1811), peintre d'histoire*, Paris 1979.

[61] Je ne connais pas d'étude sur Tinet; sur Wicar, consulter F. BEAUCAMP, *Le peintre lillois J.B. Wicar*, Lille 1939.

[62] Son morceau de réception, *Apollon et Sarpédon* (Langres, Musée Saint Didier) est très marqué par l'esthétique néo-classique: la figure du dieu est inspirée par la célèbre statue de la collection du Belvédère.

[63] Bonaparte fait état de son activité, dans une lettre au Directoire du 21 juin 1796: «Le citoyen Berthelemy s'occupe dans ce moment-ci à choisir les tableaux de Bologne, il compte

tions. Que connaissait-il vraiment de l'Italie, en dehors de Rome, avant son retour en 1796? L'inventaire de sa bibliothèque fait état des œuvres de Winckelmann et de livres d'histoire ancienne, mais d'aucun ouvrage sur la peinture italienne.

Comment s'est-il préparé à cette nouvelle forme de «grand tour» dont l'itinéraire est imposé par les vicissitudes de la campagne? Le *Manuel* de J.D. Cassini, qualifiant l'Italie de «tableau universel», rappelait en 1778 que le meilleur guide pour les peintures restait celui de Cochin[64]. Il présentait cependant des lacunes topographiques, puisque l'auteur n'était passé ni par Cento (malgré la proximité de Bologne), ni par Pérouse. Mais il y avait aussi le remarquable *Guide* de J.J. Lalande: le tome VIII, de la 2ème édition, parue en 1786, décrit un itinéraire de retour de Rome à Venise, qui prévoit une étape à Pérouse et une visite à Cento, en se rendant de Bologne à Ferrare[65]. Ainsi toutes les villes par lesquelles passent les commissaires, font-elles l'objet d'un relevé de leurs richesses artistiques dans ces deux ouvrages commodes, récents et très connus.

Le travail de la commission ne peut s'apprécier qu'en fonction de son bilan global et, surtout, de l'accueil que le Louvre réserve aux saisies. Les résultats des prélèvements forcés, opérés en vertu de la théorie du «rapatriement» et des droits du vainqueur, sont bien connus[66]. Il suffit de rappeler les tendances générales que révèle un examen de la liste des 221 tableaux recueillis en 1796-1797. Les maîtres indiscutés et canoniques de la Renaissance sont bien présents avec 8 Raphaël, 5 Corrège, le groupe des Vénitiens (6 Titien, 3 Tintoret, 17 Veronèse), l'école de Bologne massivement représentée[67] avec 21 Carrache, 5 Albane, 3 Dominiquin, 15 Guido Reni, 33 Guerchin (mais aussi Schedoni, Cavedoni, Procaccini, Tiarini, Spada), le Caravage malgré tout

---

en prendre une cinquantaine, parmi lesquels se trouve la *Sainte Cécile* qu'on dit être le chef-d'œuvre de Raphaël (cf. N. VOLLE, *Jean-Simon Berthèlemy*... cit., p. 36).

[64] J.D. CASSINI, *Manuel de l'étranger qui voyage en Italie*, Paris 1778, Introduction, pp. 9 et 23.

[65] J. DE LALANDE, *Voyage*... cit., 1786, pp. 84-88 et 247-249. Sur Pérouse, on pouvait consulter Giovanni Francesco Morelli, *Brevi notizie delle pitture e sculture che adornano l'augusta cittá di Perugia*, Pérouse 1683; et sur Cento, O.C. RIGHETTI, *Le pitture di Cento e le vite in compendio di vari incisori e pittori della stessa citta*, Ferrara 1778.

[66] La liste des saisies révolutionnaires et impériales a été publiée par M.L. BLUMER, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, «Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français», 1936, pp. 244-348.

[67]) Sur cette «présence» de Bologne, voir l'excellente mise au point d'Andrea Emiliani, *1798: Bologna espone al Louvre la pittura italiana*, «Mezzavoce», 1995, 3-4, pp. 51-53.

(4 tableaux), enfin 8 Barocci. Les commissaires ne s'aventurent guère en-deçà de l'année fatidique, 1500; font donc figure d'anomalies audacieuses le Bellini de San Franceso de Pesaro, que ne mentionnent ni Cochin, ni Lalande (ce dernier retient un Barocci)[68] et celui de San Zaccaria de Venise (cité avec éloge par Cochin[69], de même que les Mantegna, celui de San Zeno de Vérone (qui n'a été vu ni par Cochin, qui qualifie le seul dont il parle[70], celui de l'Hopital des incurables à Venise, de «mauvaise anticaille», ni par Lalande) et celui de Santa Maria della Vittoria à Mantoue (noté par Lalande[71], «un beau tableau... où l'on admire la patience et la perfection des détails»). A ces exceptions, qui trouveront leur justification un peu plus tard dans les catalogues du Louvre en l'an VI et en l'an VII, il faut ajouter le groupe bien fourni des 23 Pérugin; on ne trouve, dans Cochin, que la *Vierge à l'enfant* de San Giovanni in Monte de Bologne[72] et, dans Lalande, un des tableaux de Saint Agostino à Pérouse[73]. Sans doute faut-il voir là une opération de substitution: Perugin représente son illustre disciple, Raphaël, dont les tableaux restent rares et dont une part de la gloire rejaillit sur le maître qui, dans la liste de l'*Encyclopédie* figure symboliquement en numéro un de l'école romaine[74], et dans celle de *l'Encyclopédie méthodique* en tête, toutes écoles confondues[75].

La véritable signification de cette gigantesque opération est donnée par les deux catalogues que le musée du Louvre lui consacre. Les œuvres saisies en Lombardie, dans les duchés de Parme et de Modène, à Bologne et à Cento arrivent à Paris en deux convois, le 8 novembre 1796 et le 31 juillet 1797. Ces chefs-d'œuvre, «enlevés au secret dans lequel les maintenait le despotisme», selon la rhétorique révolutionnaire[76], sont exposés à partir du 6 février 1798 et

---

[68] J. DE LALANDE, *Voyage*... cit., VIII, p. 180.

[69] C.N. COCHIN, *Le voyage*... cit., III, p. 47 (326).

[70] *Ibid.*, III, p. 90 (348).

[71] J. DE LALANDE, *Voyage*... cit., IX, p. 175.

[72] C.N. COCHIN, *Le voyage... cit.*, II, p. 169 (283): «un des meilleurs tableaux de ce maître, mais il est mal composé».

[73] J. DE LALANDE, *Voyage*... cit., VIII, p. 84: cette église est «une des plus remarquables par les peintures du Pérugin».

[74] *Encyclopédie*... cit., V, 1755, p. 329.

[75] *Ibid.*, IV, p. 150. Rappelons que lorsque les autorités du grand duché de Toscane décrètent que les œuvres de certains artistes resteront perpétuellement interdites de sortie du territoire, elles publient le 24 octobre 1602 une liste de 18 artistes concernés, dont les premiers sont Michel Ange et Raphaël; le 6 novembre, le nom de Pérugin est ajouté à la liste; cf. A. EMILIANI, *Leggi, bandi e prouvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani*, Bologne 1978, pp. 32-34 et 36-38.

[76] «Journal de Paris», 5 frimaire an VI 25 novembre 1797.

catalogués dans une *Notice, dédiée à l'armée d'Italie*[77]. Les œuvres saisies dans les Etats de l'Eglise (Marches, Ombrie et Rome) et dans la République de Venise, font une entrée solennelle à Paris, pour l'anniversaire du Neuf Thermidor, 27 juillet 1798 et sont exposées au Louvre, à partir du 8 novembre 1798, avec une deuxième *Notice*[78]. Ces deux petits catalogues sont importants, parce qu'ils éclairent en même temps les choix des commissaires et l'interprétation que leur donne l'administration du musée, et méritent donc une analyse attentive.

Le catalogue de l'an VI marque un net progrès par rapport aux catalogues de 1793 et de l'an IV. On voit qu'il a été préparé avec plus de soin. Les 142 numéros sont groupés par ordre alphabétique des artistes. Chaque artiste fait l'objet d'une courte notice, dont l'importance n'est pas liée à la notoriété du peintre. Donnons quelques exemples:

> Guide (Guido Reni, dit le) né à Calvenzano près Bologne, en 1575, mort en 1642. Il fut d'abord élève de Denis Calvart, puis des Carrache et particulièrement de Louis[79]

> Raphaël (Sanzio), né à Urbin le vendredi saint de l'année 1483, mort à Rome à pareil jour en 1520, âgé de 37 ans. Georges Sanzio, son père, après lui avoir enseigné les premiers éléments de l'art, l'envoya à l'école de Perugin; il alla ensuite à Florence et à Rome, où l'étude de l'antique et la vue des ouvrages de Michel Ange achevèrent d'en faire le premier peintre du monde.[80]

Un peintre moins connu est traité avec les mêmes égards, comme on le voit avec Giacomo Cavedoni:

> Cavedone (Jacques), né à Sassuolo près Modène en 1577, mort à Bologne en 1660. Après avoir passé successivement dans l'école de

---

[77] *Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie par les commissaires du gouvernement français*, Paris 1798.

[78] *Notice des principaux tableaux recueillis en Italie par les commissaires du gouvernement français.* Seconde partie, Paris 1798. Ces deux textes seront dorénavant cités Notice I et Notice II.

[79] *Notice I*, p. 71.

[80] *Ibid.*, pp. 98-99.

> Passerotti et de Baldi, il s'attacha à celle des Carrache; là s'étant lié d'amitié avec le Guide, ils firent ensemble le voyage de Rome, d'où il passa à Venise, et rentré dans sa patrie, il se forma une manière qui réunit quelquefois la fierté de dessin des Carrache à la force de coloris du Titien[81].

L'information est sobre et précise. Elle a été puisée, dit la préface, «dans les auteurs originaux, tels que Vasari, Bellori, Malvasia, Lomazzo, Passeri, Baldínucci etc». L'énumération n'est pas complète, sinon on y retrouverait certainement Baglioni, Ridolfi, Boschini, tous les classiques de l'historiographie officielle[82]. Voici une preuve de l'utilisation de cette bonne littérature: la notice de la *Pietà* d'Annibal Carrache, saisie dans l'église des Capucins de Parme, fait état du jugement porté sur ce tableau par Federico Zuccaro[83]: «tout plein qu'il était de son propre mérite et de ses succès, passant alors à Parme, (il) n'hésita point à prédire qu'un jour son auteur tiendrait le premier rang dans la Peinture et laisserait tous ses rivaux derriére lui». C'est la traduction quasi littérale d'un passage de la biographie des Carrache par Malvasia dans sa *Felsina pittrice*[84].

La notice de chaque tableau comprend ce que la préface du catalogue appelle une «explication», c'est-à-dire une description qui expose la signification de la scène représentée et le rôle de chaque personnage (selon une tradition dont Félibien avait été le premier à donner l'exemple en France, cent trente ans avant) et l'historique, qui est une nouveauté intéressante: non seulement les indications techniques (support, dimensions, forme, proportion des figures), mais surtout des informations sur la provenance (ville, église, si possible chapelle), la date et les circonstances de la commande, le prix, les «déplacements», tout ce qui peut «intéresser» les amateurs et «éclairer» le public[85].

L'administration du Louvre avait sans doute pris conscience de l'événement sans précédent que représentait la saisie; au moment où l'œuvre entrait dans son «dernier domicile», on lui restituait une histoire dont le musée assumait l'héritage. En compensation de son arrachement à son contexte, le tableau recevait une fiche d'identité, composée à l'aide d'un dépouillement

---

[81] *Ibid.*, p. 29.

[82] *Ibid.*, Avertissement, p. VI.

[83] *Ibid.*, Annibal Carrache, n° 11, *La Mère de pitié*, et le *Christ mort entre les bras de la Vierge*, pp. 7-8.

[84] C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna, 1678 t. Ier, 3ème partie, p. 386.

[85] *Notice I*, Avertissement, p. VII.

consciencieux de la littérature artistique italienne. C'est une étape dans l'historicisation du discours sur l'art, qui faisait des artistes-administrateurs du Louvre, des érudits travaillant avec des ouvrages de référence.

Cette historicisation se manifeste par d'autres indices. Et d'abord la composition de cette exposition, qui reflète celle des saisies. Il y a certes le bloc massif des chefs-d'œuvre canoniques, imposés par le discours normatif tenu sous l'égide de l'Académie, de Dufresnoy à Renou, pendant 120 ans: ces «gouverneurs» de l'art, comme aurait dit Lomazzo, les voici bien présents, avec les 28 numéros de la famille Carrache, les 20 Guerchin, le Dominiquin, Guido Reni, l'Albane, chacun avec 9 tableaux, Le Corrège avec 4 numéros (mais quelle jubilation de montrer, avec la *Vierge et Saint-Jérôme*, «l'un des chefs-d'œuvre de la peinture moderne», dont l'historique très détaillé montre bien qu'il a fallu «des étonnantes victoires de l'armée d'Italie» pour qu'il parvienne à Paris)[86].

Mais il y a aussi beaucoup de noms qui, s'ils figurent bien dans les *Vite* italiennes ou dans les listes des dictionnaires, ne sont jamais cités dans les considérations sur la formation des artistes et les exemples qui doivent leur être proposés: des artistes pédagogiquement inutiles. Alors, le catalogue précise que ces tableaux entrent au musée parce que leurs auteurs en étaient absents. A peine ouvert, le musée obéit à sa propre logique dévorante d'extension, comme s'il devait peu à peu combler les lacunes d'une histoire de l'art qu'il est censé raconter. C'est le cas pour Lodovico Lana («on n'en avait pas encore vu en France ») Lelio Orsi, Bernardino Luini, Girolamo Mazzola, Bartolomeo Schedoni, Lionello Spada, et Alessandro Tiarini[87]. On dirait que le musée essaie de rattraper *l'Encyclopédie*; il se situe en tout cas dans la logique de la comparaison, fréquente dans les années 1760-1780, entre le musée et la bibliothèque, appelée par vocation à s'accroître indéfiniment.

On peut déceler un autre indice de cette dérive historicisante dans les notices: les nombreuses mentions, qui évoquent les liens des artistes moins célèbres avec les grands maîtres, comme si ces derniers devaient être accompagnés de leurs satellites; ainsi Gaudenzio Ferrari[88] fait la jonction entre Andrea del Sarto, le Pérugin et Raphaël; le Garofalo[89] est successivement élève de Lorenzo Costa et de Raphaël; Cesare Gennari[90] s'approprie la manière du

---

[86] *Ibid.*, I, n° 40, *La Vierge, l'enfant Jésus, la Madeleine et Saint-Jérôme*, pp. 31-33.

[87] *Ibid.*, I, pp. 80, 82, 86, 87, 104, 106 et 109.

[88] *Ibid.*, I, p. 48.

[89] *Ibid.*, I, p. 51.

[90] *Ibid.*, I, p. 53: l'oeil du connaisseur le plus exercé est tenté d'attribuer ses tableaux au Guerchin.

Guerchin sur lequel Lana forme son goût[91], Lelio Orsi tente d'assimiler «la grâce et la couleur» de Corrège[92], Luini est le disciple le plus habile de Vinci[93]. On assiste au début d'un mouvement qui aboutirait à montrer le génie entouré de sa famille.

Paradoxalement ce discours pourrait paraître inspiré par celui du plus illustre théoricien de l'époque, qu'un très brillant essai, paru en 1796, rangeait pourtant dans le camp des adversaires des commissaires aux saisies et des administrateurs du musée du Louvre. Dans les *Lettres à Miranda*, où il dénonce avec une clairvoyance passionnée le scandale des saisies, Quatremère de Quincy montre que l'enseignement des grands maîtres est condamné à la stérilité, s'ils sont séparés de leur histoire, c'est-à-dire, entre autres, de ceux qui les ont précédés et qui les ont suivis[94]:

> «On voit les grands maîtres entourés de leurs prédécesseurs, de leurs contemporains, de leurs successeurs; là se développent tous les degrés parcourus par l'imitation... là on voit comment ils ont commencé, quels ont été leurs tâtonnements, leurs essais, leurs préludes; là, on voit ce qu'ils ont emprunté des autres, et ce qu'ils n'ont dû qu'à eux-mêmes; là, on voit quels abus leurs imitateurs ont faits de leurs manières, comment leurs défauts ont été outrés et leurs qualités mêmes converties en défauts par l'exagération des copistes».

Certes, les administrateurs du Louvre n'ont pas un instant voulu reconstituer cet environnement historique que Quatremère de Quincy reprochait aux saisies de détruire. Mais ils montrent que le musée est une recomposition caricaturale, parce que trop simplifiée, d'une histoire dont l'auteur des *Lettres à Miranda* a une notion tellement plus profonde[95]

S'ils ne peuvent prétendre au titre d'historiens de l'art, les administrateurs du Louvre restent au fond marqués par cet «éclectisme» dont le mirage explique la fascination exercée par l'école de Bologne, dont on ne pouvait pas encore comprendre que la grandeur reposait sur la culture de ses fondateurs. L'éclectisme justifie certains choix qui, autrement, paraîtraient mineurs: Cavedoni fait la jonction entre les Carrache et Titien[96]; Schedoni tente d'ajouter la

---

[91] *Ibid.*, I, p. 80: le Guerchin, «dont il parvint à s'approprier la manière».

[92] *Ibid.*, I, p. 82.

[93] *Ibid.*, I, p. 86.

[94] A.C. QUATREMIÈRE DE QUINCY, *Lettres à Miranda*... cit., p. 12.

[95] *Ibid.*, p. 130: les écoles ne peuvent se connaître que dans la totalité de leur histoire, et en fonction de leur contexte politique, humain, géographique.

[96] *Notice*. I, p. 29.

leçon des Carrache à celle de Corrège[97]; Spada a réussi à apprivoiser le Caravage grâce à l'enseignement reçu des Carrache[98]; Tiarini enfin profite des traditions de Bologne et de celles de Florence[99]. N'est-ce pas le secret du prestige du Guerchin? Après l'apprentissage dans sa ville natale, «les ouvrages des Carrache et du Caravage achevèrent de le former». C'est le plus bel exploit dont puisse rêver un peintre[100]!

Ainsi s'organise, grâce aux saisies, ce que je serais tenté d'appeler la première exposition monographique de l'histoire consacrée à l'école d'Italie, en dehors de ses frontières nationales. Quelles que soient les tensions entre les nuances historicisantes ou académiques, perceptibles dans le discours du catalogue de l'an VI, cette exposition dédiée à l'armée d'Italie, l'est bien à l'Italie elle-même, et tellement que, sur les 137 tableaux accrochés dans le Salon carré du Louvre, 55 viennent de l'ancienne collection royale et ont été apportés du château de Versailles; ce sont des œuvres dont le très petit format permet de mieux utiliser l'espace disponible[101].

Monographie donc? Ce n'est pas tout à fait vrai, parce qu'aux 137 Italiens, on a ajouté les cinq tableaux de Jan Brueghel de Velours, saisis à l'Ambrosiana de Milan, surtout les *Quatre éléments*[102]: «leur exécution est merveilleuse et, pour en connaître tout le mérite, il faut les voir à la loupe». A défaut de Gérard Dou, Bonaparte aurait-il donc les Brueghel? Pourquoi cette exception au triomphe de la peinture italienne? L'«historique» montre que les administrateurs du Louvre connaissent fort bien les circonstances dans lesquelles ces tableaux ont été exécutés et, notamment, le rôle du cardinal Federico Borromeo[103]. La description minutieuse des *Quatre éléments* prouve aussi qu'ils sont sous le charme de cette vision précise, chatoyante et miniaturisée du monde. Et leurs réactions rejoignent, dans une certaine mesure, celle de Borromeo: on sait qu'il éprouvait un réel et profond plaisir à contempler ces images du monde; mais elles étaient aussi des images de la création et lui donnaient de nouveaux motifs de s'émerveiller de la puissance infinie de Dieu, devant l'évocation qu'un artiste avait le pouvoir d'en faire[104]. En présence de cette brusque

---

[97] *Ibid.*, I, p. 104.
[98] *Ibid.*, I, p. 106.
[99] *Ibid.*, I, p. 109.
[100] *Ibid.*, I, p. 56.
[101] *Ibid.*, I, Avertissement, p. V.
[102] *Ibid.*, I, pp. 113-118. Les tableaux sont minutieusement décrits.
[103] Consulter le remarquable ouvrage de P.M. JONES, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art patronage and reform in seventeenth century in Milan*, Cambridge 1992.
[104] *Ibid.*, pp. 76-84.

intrusion de Brueghel parmi les chefs-d'œuvre de Bologne, on comprend qu'une certaine parenté s'établit soudain entre l'esprit du cardinal réformateur et celui des bourgeois éclairés et anticléricaux du Directoire comme si, pour les uns et les autres, la peinture se faisait maintenant médiatrice de la connaissance d'un monde dont l'inventaire devient source de délectation. C'est un certain pouvoir de la peinture que les uns et les autres, en dépit de l'abîme spirituel qui les sépare, retrouvent à l'unisson et célèbrent avec une certaine naïveté, qui ne serait pas le propre des «intendenti» des théoriciens italiens. Le destin des Brueghel, qui enchantent tour à tour Borromeo et les visiteurs du Louvre de 1798, ouvre la voie à une autre fonction du musée, celle du musée-spectacle du monde, du panorama varié et divertissant que d'aimables aristocrates venaient déjà chercher au Luxembourg[105] en 1750, ou que Hagedorn retrouvait dans les tableaux de sa collection[106]: «J'ai dans ma chambre toutes sortes de contrées et toutes les saisons, toutes les heures du jour et toutes sortes de temps».

* * *

Le catalogue de la deuxième exposition anthologique, celle de l'an VII, ne bouleverse pas ces données. Cette fois l'exposition ne concerne que les saisies: aucun tableau des collections nationales n'est joint aux 82 tableaux des états de Venise et de l'Eglise, dont le classement alphabétique englobe deux peintres français ayant fait presque toute leur carrière en Italie[107], c'est-à-dire Poussin, avec *le Martyre de saint Erasme* et Valentin, avec le *Martyre de saint Processe et saint Martinien*, tous deux saisis dans la Pinacothèque vaticane, créée quelques années avant par Pie VI. Compte tenu des tableaux qui devaient être restaurés avant leur accrochage (des Raphaël, Titien et Véronèse), l'équilibre général n'est pas substantiellement modifié. La position des Bolognais est renforcée, avec trois nouveaux numéros pour la famille Carrache, un nouveau Dominiquin (la très célébrée *Communion de saint Jérôme*[108]), deux autres Guerchin, et 4 Guido Reni. Les acquisitions les plus notables vont dans le sens du discours traditionnel, d'abord avec les huit Raphaël, dont l'emblématique *Transfiguration*

---

[105] Voir les textes que j'ai cités dans mon édition de J.B.P. Le Brun, *Réflexions sur le Museum national (14 janvier 1793)*, Paris 1992, pp. 86-87.

[106] *Ibid.*, pp. 85-86 (lettre du 29 octobre 1750). Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780) a été directeur de l'Académie des Arts de Dresde.

[107] *Notice*, II, pp. 64-65 et pp. 86-87.

[108] *Ibid.*, II, pp. 22-25; «ce morceau, le meilleur qu'ait produit Le Dominiquin».

de San Pietro in Montorio[109]; puis les douze Véronèse, et les dix-sept Perugin, nombre justifié par la notice du catalogue[110]: «l'honneur d'avoir eu un tel disciple (Raphaël) suffirait à sa gloire, si d'ailleurs on ne distinguait dans ses ouvrages le germe des qualités qui ont caractérisé son illustre élève».

Comme lors de la première exposition, on remarque que certains choix des commissaires et des administrateurs obéissent à la dynamique d'extension du musée: c'est le cas avec Domenico di Paride Alfani, Federico Barocci, Fermo Ghisoni et Andrea Sacchi, qui entrent pour la première fois dans les collections nationales[111].

Il faut s'arrêter un instant sur les cas limite. Il y a d'abord les deux artistes, très négligés par Cochin et Lalande, et qui font remonter le point de départ de la série au début du dernier quart du Quattrocento. Giovanni Bellini, d'abord, dont la présence est légitimée[112] parce qu'il est regardé avec raison comme l'un des fondateurs de l'école de Venise, ayant été le maître du Giorgione et du Titien»: c'est toujours l'emprise des généalogies d'artistes qui se manifeste; l'œuvre exposée, la *Déploration du Christ* du retable de Pesaro, bénéficie, comme le souligne la notice, d'une mention de Vasari[113]. Quant à Mantegna[114], l'autre racheté du Quattrocento, la notice prend soin de détacher son rôle dans l'évolution de la gravure et surtout «sa principale gloire... d'avoir eu le Corrège pour disciple»; le célèbre retable de Saint Zénon de Vérone, qui pourrait dater de 1460 et que ni Cochin ni Lalande n'ont vu en visitant l'église, est mis en valeur par le rappel de la mention de Vasari[115]; quant à la *Vierge de la victoire* de l'église du même nom à Mantoue, elle semble avoir retenu l'attention pour son parfait état de conservation, preuve du soin avec lequel peignait Mantegna.

Autre démarche qui appelle une explication: la saisie et la présentation de la *Mise au tombeau* du Caravage[116]: on tient tout simplement compte d'une répu-

---

[109] *Ibid.*, II, pp. 74-77: «la dernière et la plus parfaite production du talent toujours croissant du divin Raphaël». Conformément à la phraséologie révolutionnaire, ce tableau «a été ramené sur les ailes de la victoire à sa première destination».

[110] *Ibid.*, II, p. 53.

[111] *Ibid.*, II, pp. 1, 3, 35, et 78.

[112] *Ibid.*, II, p. 12.

[113] G. VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, IV, Paris 1983, p. 164. Les administrateurs du Louvre prennent le soin de justifier leurs choix par des références érudites: ils se couvrent de l'autorité de Vasari. Ils répètent d'ailleurs son erreur sur l'église d'origine, qui n'est pas San Domenico, comme l'écrit Vasari, mais San Francesco.

[114] *Notice*, II, pp. 36-41.

[115] G. VASARI, *Les vies*... cit., IV, p. 306. La Notice dit que Vasari met ce retable au nombre des œuvres capitales de Mantegna; en fait, il ne fait que le citer..

[116] *Notice*, II, pp. 13-14.

tation qui «balança longtemps celle des Carrache» et qui fait du tableau de la Chiesa nuova «l'un des plus beaux de Rome».

Enfin on continue de s'intéresser au cas de figures secondaires, parce qu'elles ont été proches des maîtres illustres et capables de les imiter, comme si leur exemple pouvait encore encourager les jeunes artistes. C'est le cas avec Domenico di Paride Alfani[117], qui n'est l'objet que de deux brèves mentions dans Vasari, et dont la notice de l'an VII fait un des meilleurs disciples du Pérugin, et un ami de Raphaël, des chefs-d'œuvre de qui il réussit à s'imprégner: l'information était probablement venue de Lanzi, qui le caractérise par cette formule louangeuse[118]: «l'un de ceux qui ressemblent le plus à Raphaël». L'autre cas est celui de Fermo Ghisoni, retenu[119] parce que «l'un des élèves les plus distingués qui soient sortis de la célèbre école que Jules Romain avait formée à Mantoue»; l'autorité de Vasari est appelée en renfort[120]: le tableau de la *Vocation de saint Pierre et saint André* serait un carton que Giulio Romano aurait exécuté, après avoir reçu des dessins de Michel Ange et donné ensuite à peindre à Ghisoni; les parrainages sont donc particulièrement prestigieux.

L'attention portée aux catalogues de l'an VI et de l'an VII me paraît d'autant plus justifiée qu'ils ont certainement suscité l'intérêt du public. On s'attendait en tout cas à une forte demande: c'est ce que prouve une initiative

---

[117] *Ibid.*, II, pp. 1-2; G. VASARI, *Les vies... cit.*, IV,. p. 373, et VI, p. 184.

[118] L. LANZI, *Storia pittorica dell' Italia* II, Bassano 1809, II, pp. 30-31. Peut-être connaissait-on à Paris le livre de L. PASCOLI, *Vite de pittori, scultori ed architetti perugini*, Roma 1732, qui, dans sa courte biographie d'Alfani, le fait mourir, par amitié, la même année que Raphaël! Il est mentionné aussi par A. MARIOTTI, *Lettere pittoriche perugine*, Perugia 1788, pp. 241-250. La décision de saisie a pu être inspirée par le guide très récent de B. Orsini (cf. note 65) qui fait le plus grand éloge du retable de San Francesco de Pérouse (attribué à Orazio Alfani, fils de Domenico): «il piu bel quadro che si potesse imaginare in grandiosità, in facilitá, in colorito, in composizione, in chiaroscaro e in paneggiamenti»: son auteur aurait réussi à imiter Andrea del Sarto et Corrège. Voir les informations les plus récentes dans l'article d'E.A. CARROLL, *Lapoli, Alfani, Vasari and Rosso Fiorentino*, «The Art Bulletin», XLIX, (1987), pp. 297-304. Il est certain qu'Alfani a été l'ami de Raphaël et qu'il a imité de près sa manière.

[119] *Notice*, II, p. 35.

[120] G. VASARI, *Les vies...* cit., VII, p. 188. On peut voir un autre exemple de l'importance attachée à cette relation entre un grand maître et un disciple, dans le choix, par les commissaires, d'un tableau qui n'a pas été exposé: il s'agit du *Christ adoré par les anges* de Girolamo Bonini, dit l'Anconitano, saisi dans la galerie de Modène. Ce peintre, certainement alors inconnu en France, est retenu parce qu'il a été un disciple et imitateur de l'Albane; voir C.C. MALVASIA, *Felsina...* cit.,. II, 4e partie, pp. 283-284 et 293, où est reproduite une lettre adressée à Bonini le 16 octobre 1660, au lendemain de la mort de l'Albane, par G.P. Bellori, qui salue en lui le dépositaire des «reliques» du maître disparu.

insolite de ce remarquable expert et connaisseur, et aussi marchand avisé qu'était Jean B.P. Le Brun. Les administrateurs du Louvre apprennent en effet, un mois avant l'ouverture de la première exposition italienne, qu'il vient de faire imprimer un *Examen historique et critique des tableaux exposés provisoirement*, qui leur paraît faire une concurrence déloyale à leur propre catalogue[121]. Quoiqu'il en soit de cette querelle, il faut retenir que ce guide parallèle a bel et bien été publié. Le Brun a voulu faire œuvre de spécialiste: les tableaux sont regroupés par écoles (romaine, vénitienne et lombarde), et, à l'intérieur de chaque école, selon une filiation de maître à élève, qui doit permettre de «suivre la marche» de l'art, c'est-à-dire d'en esquisser une certaine forme d'histoire[122]. Les biographies sont supprimées; mais les notices sont plus importantes, puisqu'aux informations techniques et à la description de l'œuvre s'ajoutent des considérations d'ordre esthétique sur les mérites, ou les défauts de la composition, du dessin, de la couleur et, parfois des discussions sur l'authenticité.

Mais comme les auteurs du catalogue, Le Brun reste sous l'emprise d'une tension non résolue entre les appréciations traditionnelles, fondées sur le degré d'exemplarité de l'oeuvre, et l'émergence d'un sens historique qui se voudrait plus compréhensif. Que Le Brun reste marqué par le discours académique, c'est ce que révèle une réflexion à propos du *Couronnement d'épines* de Titien: la tête «du Christ est admirable; c'est la tête du Laocoon, coloriée par le Titien»; on ne pouvait mieux définir le chef-d'oeuvre impossible...[123]. Mais d'une *Vierge à l'enfant* de Bocaccini[124], il ose écrire que son «talent qui tient plus à la décoration qu'à la perfection, est plus intéressant sous le rapport historique des écoles que comme modèle à donner aux artistes». Quant aux nombreux Guerchin, il souligne qu'ils représentent les «différents temps» et les «différentes manières» de sa carrière[125]. La *Notice* officielle va dans le même sens: les Guerchin sont décrits «par ordre chronologique, afin de donner aux connaisseurs la faculté de suivre cet habile maître dans ses progrès, sa force et sa décadence» il s'agit bien de prétendre faire l'histoire du Guerchin, au lieu de le résumer dans ses œuvres modèles; de

---

[121] J.B.P. Le Brun, *Examen historique et critique des tableaux exposés provisoirement, venant des premier et second envois de Milan, Crémone, Parme, Plaisance, Modène, Cento et Bologne, auquel on a joint le détail de tous les monuments des arts qui sont arrivés d'Italie*, Paris an VI.

[122] *Ibid.*, p. 17.

[123] *Ibid.*, p. 24.

[124] *Ibid.*, p. 57.

[125] *Ibid.*, p. 38.

même le visiteur est invité à comparer la *Transfiguration* de Raphaël avec le retable de la Vierge de San Francesco de Pérouse, exécuté au début de sa carriére et «à juger de l'espace que son génie avait déjà parcouru»[126].

* * *

Le dépouillement des catalogues du Louvre et de la *Notice* de Le Brun, laisse penser que les membres de la commission des saisies ont joué convenablement leur rôle et qu'ils ont correctement appliqué les instructions qu'ils avaient probablement reçues, mais que nous ne connaissons malheureusement pas. L'accueil fait par le musée national aux chefs-d'œuvre qu'ils avaient réussi à envoyer à Paris sans dommage, prouverait que leur goût était bien le «goût de la République».

Quelle idée les saisies nous donnent-elles donc de la culture artistique de ce milieu qui, assez généralement issu de la ci-devant académie royale, a pris finalement la responsabilité de traduire, par des choix concrets, la volonté idéologique de rapatrier à Paris, leur domicile naturel, les chefs-d'œuvre du patrimoine italien? Cette idée reste relativement contrastée. Il s'agissait avant tout d'assurer la vocation du Louvre[127] à être la «galerie universelle».

Cette vocation passe par certaines conventions, qui sont respectées, consciemment ou non, dans la politique et la pratique des saisies. La première de ces conventions est de continuer à penser que l'histoire commence dans l'absolu, c'est-à-dire avec les chefs-d'œuvre exemplaires de la première moitié du XVI[e] siècle; auprès de Raphaël, de Vinci, de Corrège, du Titien, on n'admettra que quelques témoins privilégiés: ceux qui ont eu l'honneur d'appeler ces maîtres à découvrir leur génie, Le Pérugin, Mantegna, Bellini; on s'arrête, pour ainsi dire, à la première génération des initiateurs. Mais on fait aussi place à des artistes moins célèbres, généralement absents des collections françaises, ceux qui permettent aux jeunes peintres de ne pas désespérer, car ils montrent qu'on peut s'approcher des chefs-d'œuvre en les imitant, comme Alfani ou Luini. Après la réinvention de la peinture autour de 1500, la convention s'applique à la restauration autour de 1600 et joue pleinement en faveur d'une accumulation de maîtres bolognais, parce qu'ils apportent une réponse rassurante à tous les problèmes: ils montrent que des artistes qui ont assimilé les

---

[126] *Notice*, I, p. 56; et *Notice*, II, p. 77.

[127] L'expression figure dans un rapport intitulé *La conservation du museum national des arts au Comité d'instruction publique*, Paris, 7 pluviose an III (26 janvier 1795). Le Comité de la Convention le fait imprimer et tirer à 2 000 exemplaires.

découvertes réalisées depuis 1500, c'est-à-dire qui ont une culture que Raphaël était censé ne pas posséder, sont capables de restaurer la peinture, de relancer le mouvement et de faire d'autres chefs-d'œuvre, en intégrant tous les acquis antérieurs et en les réunissant. La condamnation retentissante par Winckelmann de cet «éclectisme» qu'il est le premier à nommer, n'a pas encore brouillé la vision ordonnée de l'évolution de la peinture depuis un siècle. Bologne est la réponse au pessimisme de Vasari. C'est aussi la référence qui permet de relativiser et donc de tolérer le coloris audacieux de Barocci, les outrances expressives du Caravage, la rigueur austère de Sacchi.

Mais en ne réduisant pas leur sélection aux œuvres de quelques maîtres canonisés de leur vivant déjà, les commissaires du Directoire renforcent, peut-être, inconsciemment, la tendance originelle du Louvre à ne pas être seulement un musée de chefs-d'œuvre isolés, mais à devenir un musée de l'histoire de la peinture par les chefs-d'œuvre; il y a autour des géants tous ceux qui ont été les miroirs de leur génie et qui, souvent, les ont reliés les uns aux autres. De ce point de vue, les choix de 1796-1797 ouvrent définitivement la voie au musée encyclopédique, investi de la mission de délivrer un discours historique dont Quatremère de Quincy montrera, dans ses *Considérations morales*, publiées en 1815, qu'il est condamné à rester fragmentaire et inefficace: le musée n'est pas l'histoire, mais l'épitaphe de l'art[128].

C'est en tout cas la voie ouverte à un musée savant; les *Notices* de l'an VI et de l'an VII le montrent bien, à leur manière encore très modeste et presque naïve, avec leurs explications laborieuses pour justifier, autour des grands, la présence de tous ces noms, inconnus du public français, invité à intégrer, dans son parcours muséographique et dans son imaginaire, des Schedoni et des Tiarini, mais surtout à comparer les artistes: c'est ce que montre le commentaire du tableau de Guido Reni, *La Mère de pitié avec les saints protecteurs de Bologne*: on recommande au visiteur de le comparer avec la *Vocation de saint Mathieu*, de Lodovico Carracci, et avec le *Saint Eloi et Saint Pétrone* de Giacomo Cavedoni, peints, l'un et l'autre, comme le Guido Reni, pour la même église des Mendicanti de Bologne. Le musée devrait donc permettre une approche historique de la connaissance des maîtres de l'école de Bologne et de leurs rapports complexes. C'est une démarche tout à fait nouvelle, dans la mesure où elle est expressément soulignée[129].

---

[128] E. POMMIER, *Quatremère de Quincy et la destination des ouvrages de l'art*, dans *Les fins de la peinture. Actes du Colloque du Centre de recherches Littérature et arts visuels*, Paris 1989-1990, pp. 31-51.

[129] *Notice*, I, pp. 71-72; pp. 23-24 et pp. 29-30.

Il resterait à se demander quelle a pu être la réaction de ce public, consacré dépositaire et propriétaire de ce nouveau «patrimoine de la liberté». Dans une proportion encore plus forte qu'au Louvre de 1793, les peintures saisies sont des œuvres religieuses: on compte à peine une trentaine de numéros, entre la mythologie, le portrait et le paysage. Seuls pouvaient relever du musée-spectacle les *Eléments* des Carrache[130] et ceux de Jan Brueghel... Ce que nous connaissons du moins, c'est le point de vue d'une certaine presse culturelle, qui, sans doute, reflète et façonne, à la fois, l'opinion de la bourgeoisie éclairée, comme le *Journal de Paris* ou *La Décade*.

Dans son numéro du 10 avril 1798, deux mois après l'ouverture de l'exposition de l'an VI, le *Journal de Paris*[131] distingue les trois «regards» que peuvent porter les visiteurs. Il y a deux «regards» engagés, pour lesquels les tableaux sont d'abord des «sujets», c'est-à-dire, en l'occurrence des tableaux d'église. Le regard «des hommes religieux et des amants du catholicisme», pour qui ces tableaux sont des témoignages qui soutiennent une foi malmenée par les événements. Et le regard des «philosophes», parmi lesquels se range sans doute l'auteur de l'article: ils voient les «témoins menteurs d'une croyance dépravée» et «sourient de la facilité avec laquelle s'est écroulé ce hardi monument de l'extravagance, fortifié par quatorze siècles d'imposture, de fureur et d'hypocrisie». Entre ceux qui sont consolés et ceux qui s'indignent, il y a ceux qui découvrent des peintures: les artistes qui «viennent saisir en silence les traits du génie... et... ne s'occupent que des trésors qu'ils peuvent ravir à leurs modèles», et grâce auxquels ils pourront laisser de la Révolution une image digne de sa grandeur. Jamais n'avait été affirmée aussi nettement l'autonomie du regard de l'artiste.

Quelques jours après, le 18 avril, c'est *La Décade*[132] la revue la plus influente du Directoire, qui s'exprime sous la plume de l'un de ses fondateurs, Claude Alexandre Amaury-Duval[133]. L'exposition des saisies d'Italie est d'abord une leçon de peinture qui s'adresse directement aux artistes français:

«Tremblez, peintres français! vos juges sont arrivés. Le salon actuel est un tribunal devant lequel vous serez tour à tour forcés de comparaître... Le peuple commencera bientôt à concevoir ce qu'est, ce que doit être la peinture. Il saura distinguer ce que l'on doit appeler mouvement de ce qui n'est qu'attitudes violentes; ce qui est grâces de ce qui n'est qu'afféterie; ce qui est expression de ce qui n'est qu'exagération ou grimaces».

---

[130] *Notice*, I, pp. 26-29; ils proviennent de la galerie de Modène.

[131] «Journal de Paris», 10 avril 1798.

[132] «La Décade»,19 avril 1798, pp. 154-163.

[133] Claude Alexandre Amaury-Duval (1760-1838) a joué un rôle important comme directeur du bureau des beaux-arts au ministère de l'Intérieur, et comme critique d'art à *La Décade*.

Pour donner tout leur sens à ces oppositions tranchées, il faut relever le jugement sommaire qu'Amaury Duval porte sur l'évolution de l'art français: il passe de la barbarie médiévale à la dépravation du grand siècle, et de sa «fausse grandeur», pour tomber dans la mesquinerie du XVIII[e] siècle, avant la réaction de Vien et de David. Ces appréciations peu amènes montrent bien le rôle qui est dévolu aux tableaux italiens: c'est d'être les instruments de la «régénération» de l'art français, pour employer le maître mot qui, dans tous les domaines, envahit le vocabulaire de la Révolution depuis 1789. Jamais n'a été mieux explicitée la fonction exemplaire de cet art qui est, très majoritairement, celui de Bologne, érigé en tribunal, silencieux, mais sans appel. Les saisies sont un peu comme l'élection de ces jurés d'un nouveau genre, dont Amaury-Duval fait en même temps les victimes de l'ancien régime politique, social et surtout religieux: «Que je les plains ces malheureux peintres (car ils avaient du génie: leurs ouvrages en sont la preuve) d'avoir été obligés de passer leur vie à tracer ces insipides ou dégoûtants sujets! Des supplices, des têtes coupées, des femmes poignardées, le Père éternel ou des anges dans le haut du tableau, voilà ce que, grâce à la religion chrétienne, tous les artistes peignaient, repeignaient sans cesse, sous peine de périr de misère».

Le discours des idéologues du régime, depuis Thermidor an II, jusqu'à la fête de l'an VI, faisait des artistes italiens (ou flamands) les prophètes de la liberté, auxquels la République rendait la parole. Amaury-Duval reconnaît, plus prosaïquement, que les artistes subissent les contraintes de leur temps, et qu'ils sont «des historiens du siècle dans lequel ils vivent». Mais surtout, il introduit une rupture radicale entre le sujet rejeté avec horreur dans cette vision caricaturale d'un jardin des supplices et le fait artistique, érigé en modèle, autrement dit entre le récit du tableau et la manière du tableau. La condamnation idéologique du sujet provoque l'émergence de la peinture pure[134]. Quelques mois plus tard, un autre journaliste invitera les artistes français à étudier «les grandes compositions, quoique religieuses». C'était une façon de dire qu'on pouvait admirer sans aimer, et donc de revenir à l'histoire.

---

[134] Le même écart s'est manifesté au moment de l'exposition des premiers Rubens saisis dans les Flandres au cours de l'été de 1794 et présentés au Louvre en octobre: un article de «La Décade», 10 novembre 1794, pp. 278-288, parle de «hideux crucifiements», de «tortures»: «Ne perdent-ils pas trop de leur prix en quittant les temples consacrés à l'être souffrant qu'ils représentent et la nation crédule pour qui cet être est encore un dieu? «Et l'article pose aussi un problème de muséologie, qui ne paraît pas avoir été évoqué en 1798: «ces représentations colossales, destinées à être vues dans un lointain magique, pourront-elles être replacées chez nous à ce point de vue nécessaire pour admirer leurs proportions et leurs formes exagérées, pour atténuer leurs défauts et faire sentir leurs beautés?» C'est bien un problème de contexte qui était aussi posé.

* * *

Les saisies de 1796-1797 sont un signe de contradiction. Leur signification profonde se trouve peut-être dans la simplicité de leur point de départ matériel: elles sont ordonnées et accomplies pour enrichir le musée national; même, si les commissaires n'en ont pas eu clairement conscience, elles obéissent à la logique de cette institution dont Alexandre Lenoir avait proclamé, dès 1793, qu'elle était fondée sur l'«échelle des siècles»[135]. Peut-être cette échelle devait-elle, à certains intervalles, conduire à des paliers d'épanouissement, comme l'école de Bologne. Mais elle était surtout faite d'une infinité de degrés, et les saisies de l'armée d'Italie en avaient apporté quelques uns.

C'est le Directoire lui-même qui nous explique le mieux ce qu'est le goût de la République. En avril 1799, au moment où la guerre recommence en Italie, le ministre de l'Intérieur envoie au-delà des Alpes une nouvelle «commission des sciences et des arts», à laquelle il donne enfin des instructions révolutionnaires[136]: «Les commissaires examineront s'il serait utile pour l'art de transporter à Paris les peintures du premier temps des écoles italiennes». Car il était vraiment révolutionnaire de comprendre, avec vingt ans de retard, la grande leçon du musée des Offices repensé par Lanzi, le musée en quête d'une histoire de l'art insaisissable.Les exigences de la connaissance historique commencent à faire reculer celles de l'exemplarité artistique.

Telle devait être la suite logique de la première campagne de saisies. Mais c'était aussi une autre logique. En regardant le cortège triomphal de la fête de l'an VI, avec ses antiques et ses Raphaël, David aurait murmuré à son élève et ami, Delécluze, que tous ces chefs-d'œuvre formeraient peut-être des Winckelmann, mais pas un seul artiste[137]. C'est presque la paradoxale revanche de Quatremère de Quincy: les saisies débouchant sur l'ébauche d'une histoire que leur pratique, selon les *Lettres à Miranda*, risquait de rendre impossible. C'est aussi un hommage à l'œuvre, encore inédite, mais déjà connue, de Séroux d'Agincourt[138], essayant de retrouver le fil ininterrompu de l'évolution de l'art et dont plusieurs voix avaient réclamé le retour en France avec «le fruit précieux de tant d'années de recherches et de travaux». Le goût de la République, c'est peut-être une première forme de l'histoire de l'art.

---

[135] A. LENOIR, *Essai sur le museum de peinture*, Paris an II, pp. 7-8.

[136] F. BOYER, *Les instructions du Directoire pour la seconde commission des arts et des sciences en Italie (avril 1799)*, dans *Le monde des arts en Italie et en France de la Révolution à l'Empire. Etudes et recherches*, Turin 1969-1970, pp. 77-89.

[137] E.J. DELÉCLUZE, *David, son école et son temps. Souvenirs par*..., Paris 1983, pp. 205-209.

[138] Je me permets de renvoyer à la mise au point que j'ai faite, «Le caractère des temps», dans *Histoire de l'histoire de l'art*,. II, XVIII[e] et XIX[e] siècles (cycle de conférences du Service culturel du musée du Louvre, 1994-1995), dir. É. POMMIER, Paris 1997, pp. 13-44.

I

LE IDEOLOGIE

SOPHIE-ANNE LETERRIER

La «patrie de l'art» et la «patrie de la liberté». Universalité et nationalité des chefs d'oeuvres de l'art

Edouard Pommier dans *L'art de la liberté, doctrines et débats de la révolution française* (Gallimard, 1991), étudie les finalités et les conditions de la création artistique, les discours tenus sur l'art entre 1789 et 1799. Il montre comment la définition de la France comme «patrie de la liberté» justifie la politique muséale, et même la politique culturelle de la Convention et du Directoire. La volonté d'assurer à la nation la suprématie culturelle que la pensée des Lumières avait reconnue à la Grèce du Ve siècle fait de la possession des chefs d'oeuvres de l'art un élément essentiel de la gloire de la France révolutionnaire et la désigne bientôt comme héritière du patrimoine de l'humanité. C'est dans ce contexte que s'opèrent les saisies légalisées par le traité de Tolentino, au profit de la «patrie de la liberté», même aux dépens de la «patrie de l'art», c'est-à-dire l'Italie. Ces qualificatifs tiennent du lieu commun, mais ne sont pas sans conséquence politique.

L'Italie est évidemment un cas particulier dans cet épisode, dans la mesure où son unité nationale n'existe alors que comme projet. Comme le note J. Godechot[1], l'unité linguistique et politique y est fictive à la fin du XVIIIe siècle. L'Italie est en revanche par excellence le lieu d'accueil, la «terre promise» des artistes, qui trouvent leur accomplissement dans l'étude de l'antique. Rome en particulier, héritière de l'art grec, est un passage obligé, le lieu d'élaboration de l'histoire de l'art depuis Winckelmann. Si la division en quinze états, la crise économique et les réformes sont à l'origine du *risorgimento*, les progrès de l'histoire de l'art n'y sont pas non plus étrangers: les découvertes archéologiques et l'*Histoire de l'Italie* de Muratori contribuent à rappeler l'Italie

[1] J. GODECHOT, *Hostoire de l'Italie moderne 1770-1870*, Paris, Hachette, 1971.

unifiée romaine. On peut se demander s'il n'en a pas été de même des saisies opérées par les Français, et si ceux-ci ne se sont pas abusés sur la nature de l'attachement des Italiens pour «leurs» chefs d'oeuvres, en le niant ou en le mettant sur le compte du fétichisme d'un peuple immature. J'essaierai dans les pages qui suivent d'examiner la thématique du national et de l'universel dans le débat relatif aux enlèvements d'oeuvres d'art pendant la campagne d'Italie (1796-1798). En conjugant le point de vue des artistes ou des journalistes restés en France et les propos tenus sur le terrain par les émissaires de la république, notamment Gaspard Monge, je montrerai en paniculier comment l'état politique de l'Italie à cette époque justifie les saisies dès lors que le national prime sur l'universel, mais aussi comment elles contribuent à la prise de conscience nationale italienne et se retournent finalement contre la France.

Le discours de la liberté. Rappelons d'abord les éléments du débat. Après avoir menacé le patrimoine national en 1792, dans la tentation de l'iconoclasme, la thématique de la «patrie de la liberté» soutint la politique du patrimoine à partir de 1793, et ouvrit la perspective d'une nationalisation au profit de la République des chefs d'oeuvres étrangers. «L'idéologie de la liberté, après avoir successivement menacé l'intégrité du patrimoine français, puis fait du patrimoine nationalisé un patrimoine national, se préparait à nationaliser le patrimoine des autres pays, au profit de la France»[2]. La saisie des oeuvres d'art romaines, évoquée dès 1793 par le marquis de Villette[3] devint un thème politique en 1794. Le discours de Wicar, en pluviose an II (janvier 1794), disait en substance que seul un peuple libre était susceptible de recueillir et de posséder les créations artistiques d'un autre peuple libre – à savoir les Grecs, dont les oeuvres conquises par les Romains antiques ornaient encore l'Italie contemporaine[4]. Après la mort de Robespierre, Grégoire avait soutenu que «des arts n'émigreraient pas», mais que «l'école flamande se lèverait en masse pour venir orner nos musées», et justifié d'avance le «rapatriement» des oeuvres grecques de Rome – message étendu ensuite à celles de la Renaissance, puis à toutes les oeuvres d'art. Le Comité d'instruction publique cautionna cette politique à partir de juin, et le Directoire fut sur ce point l'héritier fidèle de la Convention. Le 18 floréal an IV (7 mai 1796), un message adressé à Bonaparte déclarait: «Le Directoire exécutif est persuadé que vous regarderez la gloire des beaux-

---

[2] E. POMMIER, *L'art de la liberté, doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991, p. 222.

[3] *Ibid.*, p. 210.

[4] *Ibid.*, p. 211 sq.

arts comme attachée à celle de l'armée que vous commandez. L'Italie leur doit en grande partie ses richesses et son illustration; mais le temps est arrivé où leur règne doit passer en France pour affermir et embellir celui de la Liberté». Le Directoire chercha manifestement à combiner la gloire tirée des conquêtes et l'instruction publique, l'enrichissement et l'embellissement de la patrie, en évitant le «vandalisme»[5]. C'est ce discours de la liberté, devenu article de foi, qui aboutit à la fête de thermidor an VI.

Le gouvernement du Directoire se justifia aussi en mettant en avant le rôle moral des enlèvements, de nature à attacher les citoyens à la République (par la fierté qu'ils tireraient des victoires du régime) et à les instruire par l'exposition publique des oeuvres d'art. Thouin proposait d'ailleurs d'exposer non seulement les oeuvres d'art, mais aussi les semences et les animaux, afin que «toutes les classes de citoyens (voient) que le gouvernement s'est occupé d'elles et que chacune aura sa part dans le partage d'un aussi riche butin. Elles jugeront ce qu'est un gouvernement républicain comparativement au monarchique qui ne fait des conquêtes que pour placer et enrichir des courtisans et satisfaire sa vanitè»[6].

Liberation ou spoliation? Mais le *distinguo* ne convainquait pas tout le monde. Pour certains, il était indigne du gouvernement républicain de dépouiller ceux qu'il prétendait libérer. Une vaste polémique eut lieu à ce sujet, de juin à août 1796, dans les journaux[7]. Tandis que le Rédacteur soutint le point de vue officiel, le «Censeur des journaux» défendit la thèse selon laquelle les oeuvres d'art étaient les «richesses nationales» de l'Italie, la propriété des Italiens, et le «Véridique» dénonça les spoliations dont le Directoire se rendait coupable envers eux. Parlant du «droit des brigands heureux» qu'il se refusait à qualifier de «justice», le «Censeur des Journaux» écrivait: «Il faut qu'on sache que les tableaux sont les richesses nationales de l'Italie (...) chaque famille, chaque petit prince, chaque gouvernement a sa galerie (...les chefs d'oeuvres) sont presque devenus la propriété de toute l'Italie, qui met à chacun (d'eux) la même importance que nous attachions autrefois à l'oriflamme et que nous mettons à l'arbre de la liberté»[8]. Cette formulation ne manquait pas d'ambiguité, notamment dans la confusion sociologique entre les familles princières

---

[5] Cf. Lettre du Directoire exécutif à Saliceti, le 12, dans *Recueil des actes du directoire exécutif*, II, Paris, Imprimerie nationale, 1911, p. 357.

[6] Cf. ARCHIVES NATIONALES (=AN), F 17/1275 A.

[7] Cf. E. POMMIER, *L'art*... cit., p. 403 sq.

[8] «Le Censeur des journaux», 17 prairial, n. 283, p. 2.

et les autres, mais avait le mérite d'attirer l'attention sur le caractère symbolique du national, si prégnant dans la Révolution. En juillet, Roederer dans le «Journal de Paris» exposa des arguments sérieux contre les saisies: le risque de désespérer les Italiens et de se les aliéner, la crainte de la séparation des oeuvres de leur contexte et de l'entassement à Paris aux dépens du reste de la République. Ainsi, certains voyaient dans les oeuvres d'art non pas la propriété des princes mais celle des peuples, qui en tiraient à la fois de la fierté et des ressources, et dénonçaient la mauvaise foi du discours gouvernemental.

L'utopie romaine. La contribution essentielle au débat fut celle de Quatremère de Quincy, dans sa brochure intitulée *Lettre sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.*, publiée en volume à la fin du moins de juillet. Quatremère se plaçait d'emblée sur un autre terrain. Dans son texte, les considérations nationales contemporaines, et même le thème du peuple romain, héritier légitime de la Rome antique, étaient absents ou secondaires. «Il faut mettre de côté toute espèce d'esprit de parti ou de nation», déclarait d'ailleurs Quatremère dès les premières pages[9]. La «fraternité universelle» de la république des arts et des sciences formée depuis longtemps en Europe prévalait sur les rivalités nationales, le «faux intérêt de pays» était «le partage des ignorants et des fripons»[10]. Refusant de considérer l'oeuvre d'art comme une relique ou comme une marchandise, Quatremère privilégiait les écoles sur les produits de l'art et la science (l'histoire de l'art) sur l'admiration. Il refusait la thématique de la «patrie de la liberté», corrolaire de l'ère nouvelle ouverte en France par la Révolution, au profit d'une vision continuiste de l'histoire, où seul le degré de civilisation justifiait une éventuelle prééminence nationale. Selon lui, le patrimoine universel des arts était hors du droit de la guerre. Rome était irremplacable et intouchable. Grâce à la politique pontificale de fouilles, de restaurations et d'expositions, elle était le lieu d'une antiquité continuellement enrichie, un musée total. Dans son discours, le privilège de l'Italie tenait précisément à ce qu'elle ne constituait pas une nation. A la continuité de culture, purement conservatrice des monuments indigènes sur tout un territoire naturel, répondait la division politique et économique de ce territoire, qui n'avait «pas peu contribué à y multiplier les arti-

---

[9] A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres au général Miranda sur le préjudice...*, dans *Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*, Paris 1836, p. 175.

[10] *Ibid.*, p. 177.

stes et les ouvrages de l'art»[11], et en avait fait le «séminaire des arts». L'Italie était dépositaire d'un art qui n'appartenait à aucune entité nationale puisqu'il était le patrimoine de tous. Il n'y avait donc «pas d'ailleurs que l'Italie pour cet art non national et non italien qu'est l'art»[12].

La patrie a des droits et des intérêts. La reponse officielle se fit par l'intermédiaire de J. Lebreton dans la «Décade»[13]. Elle découlait pour sa part entièrement du privilège national, à deux niveaux. Le premier thème de son argumentation était pratique. En laissant les oeuvres d'art en Italie, on courait le risque de voir d'autres puissances se les approprier, la «décomposition» de l'Italie étant déjà entamée sous ce rapport. «Le Rédacteur» opposait de ce point de vue «le fer des Français» à «l'or britannique»[14]. Il justifiait les saisies, non seulement comme compensation aux frais de guerre, mais par la situation politique de l'Italie, «telle, indépendamment de la conquête que nous avons faite, qu'il est infiniment probable qu'avant un demi-siècle peut-être, tous les objets capitaux de peinture et de sculpture seraient répartis entre diverses cours, et surtout entre l'Autriche et l'Angleterre»[15].

Cet argument n'était pas sans fondement, comme en attestent d'autres pièces d'archives. Un certain Sauty écrivait au Directoire: «Les Anglais, avec leur or, ont déjà enlevé une grande partie des tableaux et statues de Rome, épars dans toute l'Angleterre, tandis que ce que nous en avons sera rassemblé dans le plus beau museum de l'Europe pour l'instruction générale et plus en sûreté qu'à Rome»[16]. Pommereul dans ses «Vues générales sur l'Italie dans ses rapports avec la république française», expliquait que l'Angleterre faisait en Italie un gain annuel de plus de quarante millions «dont il (importait) de la protéger», et ne mentionnait qu'à cette occasion les richesses commerciales et artistiques du pays[17]. Cacault, directeur de l'Ecole de Rome, expliquait au ministre que les achats servaient de modèles pour les produits manufacturés britanniques. «C'est ainsi que, même sous le rapport mercantile, les monu-

---

[11] *Ibid.* p. 186.

[12] La septième lettre surtout explicite ce point de vue et répond aux arguments développés dans «Le Rédacteur». La formule citée est tirée de J. R. MANSION, *Deroutes de l'art. La destination de l'oeuvre d'art et le débat sur le musée*, dans *La carmagnole des muses*, J.C. BONNET dir., Paris, Colin, 1988.

[13] «La Décade», 81, pp. 181-186.

[14] «Le Rédacteur», 27 prairial an IV, p. 3, variétés.

[15] *Ibid.*, 1er thermidor an IV, p. 3, variétés.

[16] Lettre du citoyen Sauty aux membres du directoire exécutif, 26 messidor, an IV, AN, F III/71/288, pièce 55.

[17] AN, AF III/71/288, pièces 15 à 20. Le document est daté du 29 floréal an IV.

ments des arts que nous enlevons comme trophées seront pour la France une source essentielle de richesse»[18].

Mais l'essentiel de l'argument de Lebreton tenait dans une formule: «La patrie a des droits et des intérêts». Les nier était être «cosmopolite» et «antinational». Ainsi, le génie de la nation justifiait les saisies, non seulement dans son universalité (la France, patrie des droits de l'homme et de l'instruction publique, devait être la meilleure gérante du patrimoine artistique qu'elle rendrait au monde avec la liberté) mais même dans sa particularité (un pays singulier aux armées victorieuses, disposant des richesses conquises). Le discours de la magnanimité et celui du cynisme se rejoignaient.

Economie politique et droit de conquête. Ce débat sur la «patrie de la liberté» n'était en effet pas purement théorique. D'autres choses étaient en jeu, en premier lieu la tentation de rentabiliser la guerre devenue offensive. La création, en mai 1794, d'agences d'évacuation auprès des armées, répondait à cet objectif. Le peintre Tinet, que nous retrouvons en Italie en 1796, fit d'abord partie de la commission établie auprès des armées du Nord et de Sambre et Meuse. En Italie les saisies furent considérées comme des indemnités de guerre venant en déduction des indemnités en argent à Parme (9 mai), à Milan (17 mai), à Crémone, à Bologne, à Rome (juin, selon l'article 8 de l'armistice, confirmé par la paix de Tolentino le 19 février 1797), à Mantoue (février 1797), à Vérone et à Venise (mai 1797). Bonaparte, dans sa correspondance avec le Directoire exécutif mentionne parfois le prix des tableaux[19].

Une lettre de Thouin, en date du 6 vendémiaire an VI se félicitait de ce que «les vaincus» dussent fournir eux-même «des moyens de placer aux yeux de l'univers les monuments de leur honte qui seront en même temps ceux des victoires et des triomphes de la république»[20]. Le commissaire expliquait que les trophées appartenaient à l'armée d'Italie jusqu'à leur entrée au Museum, et demandait que, quand elles seraient exposées, l'on indique sur chacune d'elles

---

[18] Lettre du 13 messidor, an IV, n. 9552 de la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France*, XVI, Paris 1907.

[19] Par exemple le 29 floréal an IV (18 mai 1796), n. 443 de la *Correspondance de Napoléon Bonaparte*, I, Paris, Imprimerie nationale, 1858, «Il part demain pour Paris vingt superbes tableaux à la tête desquels se trouve le célèbre Saint-Jérôme du Corrège, qui a été vendu, à ce que l'on m'assure, 200.000 livres». Le 3 messidor an IV (21 juin 1796): «(...) le célèbre tableau de Saint-Jérôme est tellement estimé dans ce pays qu'on offrait un million pour le racheter», *ibid.*, n. 663.

[20] AN, F 17/1275 A.

qu'elle avait été conquise par l'armée d'Italie sur telle puissance ou sur telle armée. Il voulait que l'entrée de ces «dépouilles» à Paris soit «digne de leur mérite particulier, de la haute valeur des armées d'Italie qui les ont conquis, et enfin plus digne de l'importance qu'y doit attacher le gouvernement du peuple français». La classe des beaux-arts, développant le programme de la «fête des Victoires et des Arts» combinait aussi les deux points de vue[21]. La réponse du ministre (Letourneux) approuvait ces propositions et y voyait «une esquisse du triomphe» qui attendait à son retour «de vainqueur d'Italie».

La référence aux Romains anciens, à leurs triomphes, était très prégnante, quoi que l'on se félicitât du progrès en civilisation consistant à déporter des oeuvres plutôt que des hommes. «Le Rédacteur», pour sa part, ne doutait pas que les peuples préférâssent les saisies à de lourdes contributions, car «des hommes tiennent plus à leur argent qu'à des objets d'art», «inutiles décorations qui, par leur grand nombre, ne sont chez eux presque d'aucun prix»[22]. «Le Censeur des journaux», quoiqu'hostile aux saisies, reconnaissait que le peuple ne prenait pas grand intérêt à «la spoliation de l'Italie» et à «la dispute littéraire et politique» que celle-ci avait fait naître. «Ce qui lui importe, c'est de vivre heureux et tranquille». Mais il opposait le «droit de la guerre et l'exemple des Romains» dont arguaient les «spoliateurs» au «droit des gens reconnu et consacré en Europe depuis plus de trois cents ans» des «amis de la justice» et concluait: «Où la force commande, la raison doit se taire»[23].

Sur le terrain, le droit des armées sur les prises de guerre était pour tous une évidence. Florence regorgeait d'oeuvres d'art et Monge la trouvait bien avisée d'avoir signé la paix, sans quoi elle aurait fourni à elle seule un convoi aussi brillant que celui de Tortone[24]. A Rome, il écrivait: «M. Roederer a beau gémir sur le vandalisme que nous exerçons ici en enlevant cent objets d'art; quand notre mission sera remplie, il n'y paraîtra pas quant au nombre»[25]. Le principe lui paraissait d'autant moins contestable que la richesse de l'ennemi permettait son application sans que les peuples eussent à en souffrir.

Modèle antique et vertu républicaine. De fait, la référence grecque des premiers temps de la Révolution n'était plus à l'ordre du jour. Paradoxalement, Qua-

---

[21] Cf. M. BONNAIRE, *Procès-verbaux de la classe de littérature et beaux-arts, extraits concernant la section des arts*, (an IV-an VIII). Paris, Colin, 1937, séance du 4 brumaire, an VI, pp. 91-93.

[22] «Le Rédacteur», 1er thermidor, an IV, variétés, p. 3. L'article est de Lebreton

[23] «Le Censeur de journaux», 28 messidor, an IV, p. 1.

[24] Bibliotheque de l'Institut (=BI), ms 2191, feuillet 11.

[25] BI, ms 2191, feuillet 13.

tremère avait joué un rôle dans la prise de distance à l'égard du mirage athénien, dans l'inflexion nationale du thème, surtout depuis 1791 (date de publication de ses *Considérations sur les arts du dessin*). Les arts, disait-il, sont un langage et sont appelés à parler celui du patriotisme, à devenir «l'épouvantail des tyrans»[26], à régénerer la France plutôt qu'à ressusciter la Grèce.

En revanche, la justification morale des conquêtes s'enracinait dans la vertu réputée du régime, vertu qui seule devait lui permettre de les conserver. Plusieurs auteurs, dès les premiers temps de la polémique, avaient opposé la culture des arts sous la monarchie, soutenue par le besoin de jouissance et la goût du luxe, «l'enthousiasme de la gloire et l'amour de la chose publique» sous l'empire de la liberté[27], on l'a vu plus haut. Monge craignait que ce soit la contre-révolution à Paris qui mette un terme aux saisies, plutôt que la résistance des peuples indigènes[28].

Les commissaires du Directoire étaient encore animés de cette confiance dans la supériorité morale de la République, qu'elle soit antique ou moderne. Ils pensaient la retrouver partout, y compris dans les monuments. Monge écrivait de Rome, le 13 thermidor an IV: «Il ne reste presque rien ici du temps de la République; la plupart des grands monuments ont été faits sous les empereurs, et cela n'a pas autant de charme pour un républicain»[29]. Il expliquait qu'en se limitant à 100 objets on avait dû rejeter «beaucoup de choses très intéressantes comme par exemple la fameuse louve en bronze» peu estimée en sculpture[30]. La valeur symbolique des saisies avait de fait été subordonnée à leur cote esthétique et à leur valeur marchande[31]. De Florence, le 4 thermidor an IV[32], Monge déclarait: «Cette ville qui a été le berceau du renouvellement des arts et des sciences en Europe, qui a produit de si grands hommes (...) et qui a élevé de si grands monuments n'a produit tous ces miracles que dans le temps qu'elle était une petite république démocratique». Depuis qu'elle a un maître, poursuivait-il, elle n'abrite plus que des courtisans occupés à des «niaiseries», des «ruines d'hommes» a côté des monuments antiques. Ce point de vue est très symptomatique de l'esprit dans lequel étaient opérées les saisies. Monge, qui dans ses

---

[26] E. POMMIER, *L'art*... cit., p. 70.

[27] Henri H. Jansen, cité *ibid.*, p. 60.

[28] BI, ms 2191 feuillet 26, lettre de Modène du 19 vendémiaire an V.

[29] *Ibid.*, ms 2191, feuillet 10.

[30] *Ibid.*, ms 2191, feuillet 48, lettre du 9 pluviose an V.

[31] Quoique le traité de Tolentino mentionna précisément «le buste en bronze de Junius Brutus et celui en marbre de Marcus Brutus, tous deux placés au Capitole», éminement symboliques.

[32] BI, ms 2191, feuillet 11.

lettres fait beaucoup de commentaires sur le patriotisme des Italiens, assimile patriotisme et républicanisme. Il établit des nuances: si les Milanais sont patriotes, les Vénitiens et les Romains sont «aristocrates». Les saisies sont quasiment conçues comme un préalable, un moyen de rompre avec le passé princier et d'obliger le peuples italiens à ne plus tirer leurs subsistance d'activités improductives, que ce soit les oeuvres de la foi ou les visites d'étrangers attirés par les oeuvres d'art. Etait, ce une dépossession ou au contraire une libération que cette exportation des chefs d'oeuvres? On pouvait penser que le peuple romain sentirait sa dignité quand il cesserait d'être entretenu dans son indolence. Mais l'opération ne pouvait se faire brutalement, il y faudrait des palliers. Le 20 nivôse an V, Monge craint «que la pauvre Rome (ne) puisse supporter une république. Si l'on y fait une révolution démocratique, il faut qu'elle se réduise à 12 ou 13.000 âmes, et que le reste meure de faim ou de désespoir. Tandis qu'un roi, en entretenant autour de lui la riche noblesse, fera vivre ce peuple de valets et de mendiants, qui peu à peu pourra acquérir un genre d'industrie et devenir dans la suite capable de supporter la liberté»[33].

Abaissement et régéneration de l'Italie. La comparaison permanente entre les Anciens et les Modernes soutenait ce point de vue. L'histoire qui avait fait l'Italie la déterminait à la satellisation. Le mémoire de Pommereul «Vues générales sur l'Italie dans ses rapports avec la république française», du 29 floréal an IV[34], faisait du morcellement en onze souverainetés l'effet de la chute de l'empire romain et ensuite de la longue dispute entre le sacerdoce et l'empire. Cette division, avantageuse à ses voisins, ne pourrait cesser que par une conquête générale ou par les réunions favorisées par une habile politique de mariages au profit «d'une maison ambitieuse». La France avait intérêt à conserver la division des états ou à favoriser la constitution d'une ligue italique à l'imitation de la Suisse. L'érection des républiques devait donc être un faux semblant et leur découpage, le résultat de tractations classiques entre puissances.

Pour les Français de la fin du XVIII[e] siècle et du siècle suivant[35], Rome était d'ailleurs la capitale du catholicisme bien plus que le mausolée de l'Em-

---

[33] *Ibid.*, ms 2191, feuillet 45, lettre du 20 nivôse an V, écrite près de Mantoue.

Cet argument est également développé dans un intéressant document, la lettre écrire au gouvernement par Villette et Hubert, artistes, pour exposer les motifs qui doivent le déterminer à transporter à Paris les chefs d'oeuvres de l'Italie, AN, dossier 11.

[34] AN, AF III/71/288, pièces 15 à 20.

[35] Sur ce thème, je me permets de renvoyer le lecteur à mon article: *Les historiens français à Rome au XIXe siècle* dans «Sud», bulletin du Cerim, 1996, 6, pp. 251-266.

pire. Gâtés par une religion abrutissante, les Romains modernes étaient indignes de leurs ancêtres. Dans une lettre à sa femme du 12 thermidor an IV[36], Monge évoque le mouvement d'exaltation qu'il a éprouvé en parcourant l'Etrurie, «l'ancienne patrie des arts avant la conquéte qu'en firent les Romains, et le berceau de leur renouvellement», et le sentiment pénible qu'il éprouve ensuite de la misère de la campagne romaine et de l'abrutissement du peuple de la ville. «Ce qui reste ici de l'ancienne Rome est magnifique; eh bien, tout cela est aussi étranger au peuple imbécile qui l'habite que les pyramides d'Egypte le sont aux pauvres mahométans qui ne savent pas même quelle est la nation qui les a bâties». Rome est «une momie dont le principe de vie est détruit depuis longtemps». Cette ville qui ne vit plus que de la piété est véritablement à l'agonie. La «régénération» doit passer par l'extirpation de ce principe mortifère. Plus tard, Monge se lamente également du «sot attachement» de la cispadane au catholicisme[37], qui imposera son «mariage rapide» avec la transpadane. Il explique en revanche que les Juifs d'Italie sont profrançais et chantent dans leurs synagogues pour le succès des armées françaises[38]. Mais la religion catholique n'est pas seule en cause. De Naples, dont il vante la beauté, Monge écrit: «Sa situation lui permettrait de devenir une seconde Carthage ou une troisième Tyr, c'est-à-dire le centre du commerce des trois anciennes parties du monde si ses institutions politiques, civiles et religieuses, ne la réduisaient pas à un état de nullité complète, à celui de patrie de polichinelles. A Rome, c'est l'imposture qui gouverne, ici, c'est la tyrannie la plus éhontée...»[39].

En somme, accablé de maux, le peuple italien n'était pas mûr pour la liberté. Même son attachement aux beaux-art prenait le caractère d'une passion infantile qui venait confirmer le diagnostic. Ceux-mêmes des journaux français qui dénonçait les spoliations dont le Directoire se rendait coupable envers le peuple italien le faisaient en des termes ambigus. C'est le cas du «Véridique», évoquant ce peuple «si sensible, si passionné par les chefs d'oeuvres qu'il possède et qui forment pour lui une seconde religion», en développant l'idée que «les peuples sensi bles aux beaux-arts ont pour leurs monuments le méme attachement qu'autrefois les Anciens avaient pour leurs dieux pénates»[40].

---

[36] BI, ms 2191, feuillet 8.
[37] *Ibid.*, ms 2191, feuillet 48, lettre du 9 pluviose an V.
[38] *Ibid.*, ms 2191, feuillet 32, lettre de Livourne du 5 brumaire an V.
[39] *Ibid.*, ms 2191, feuillet 106, lettre du 30 prairial an V.
[40] «Véridique», 14 juillet 1796.

Ambiguités et malentendus. Aucun journal cependant n'evoquait le droit national de l'Italie sur les chefs d'oeuvres. Mais la résistance des Italiens, et en particulier des Romains, était signalée au ministre, et beaucoup de choses en attestaient. Le directeur par *interim* de l'Ecole française de Rome, Cacault, écrivait à Delacroix, le 13 messidor an IV: «L'article de l'armistice (stipulant la livraison de cent oeuvres) fait grand mal au coeur du peuple romain et de toute l'Italie, où l'on est fort attaché à ces monuments» et allait jusqu'à dire que l'on donnerait plus volontiers des terres en échange[41]. Le lendemain, il ajoutait: «Il sera difficile d'enlever au peuple de Rome ses monuments auquel il est très attaché, et les commissaires envoyés pour les choisir, en y allant seuls, risqueraient certainement d'être assassinés»[42]. Un tel attentat se produisit peu après, mais échoua[43]. La «malveillance des habitants du pays» causa aussi nombre de difficultés dans l'organisation du convoi, sans compter les mauvais chemins et le brigandage[44]. A la fin de leur mission les commissaires demandèrent d'ailleurs au gouvernement de récompenser les services de leurs auxiliaires italiens, précisant qu'ils avaient risqué leur vie pour accomplir leur tâche[45].

Il semble que certains Italiens se soient abusés sur les dispositions et l'ouverture du gouvernement français à ce sujet. C'est en particulier le cas d'A. Petracchi et S. Casella, patriotes romains ralliés à la République, qui demandaient que le peuple romain soit dépositaire des oeuvres et que les collections privées soient nationalisées[46]. On trouve aussi aux archives nationales une lettre du sénat de Bologne du 17 thermidor an IV qui rappelle les promesses de sûreté et de liberté faites aux peuples italiens par Napoléon Bonaparte, qui les avait accoutumés à voir dans la France leur libératrice, et l'accueil amical réservé aux troupes, malgré les fortes contributions, «sans calculer la valeur des chefs d'oeuvre de peinture qui donnent à notre pays quelque considération en Italie et dont nous avons dû nous dépouiller non sans douleur»[47]. «La république est trop juste», poursuivent les sénateurs,

---

[41] Lettre du 13 messidor an IV n. 9552 de la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France*, t. 16, Paris, 1907.

[42] *Ibid.*, lettre n. 9553.

[43] *Ibid.*, lettres n. 9565, 9566, 9580. Après la victoire décisive de l'armée française, le pape fit poursuivre et condamner les auteurs de l'attentat, qui furent grâciés par les Français.

[44] *Ibid.*, lettre n. 9565, et t. 17 lettre n. 9657.

[45] AN F 17/1275 A.

[46] Lettre du 7 thermidor an IV/25 juillet 1796 citée dans *Correspondance...* cit., t. 16 n. 9558.

[47] AN, AF III/71/288, pièce 60 a 62.

«pour ne pas distinguer les torts des princes et ceux des peuples», et leur donner l'indépendance «que la perfide protection des pontifes nous avait injustement usurpé (*sic*)». Des réclamations ultérieures contestent des réquisitions supplémentaires[48].

Le modèle des l'unité politique antique, à l'oeuvre dans le *Risorgimento*, les ambiguités du débat sur la «républicanisation» de l'Italie, mettent bien en évidence les divergences des points de vue des patriotes italiens et des patriotes français. Pour les uns, la France libératrice leur passerait le relai; la liberté antique enracinait et nourrissait la liberté moderne de l'Italie. Pour les autres, elle l'hypothéquait au contraire. La thématique nationale devait cependant se développer de plus en plus à mesure que le temps passait, que la légitimité nationale progressait en Europe, et finalement se retourner contre la France. A Florence, c'est sur cet argument que reposa en 1799 la défense du directeur du musée des Offices, Tommaso Puccini. «Considérez citoyens directeurs, que par une loi d'Etat fondamentale, scrupuleusement respectée jusqu'ici, les objets composant la galerie n'appartenaient pas au grand duc de Toscane, mais bien à la nation (...) Voudriez-vous user des droits de la guerre vis-à-vis d'une nation désarmée et pacifique (...) une nation si souvent louée, vénérée et protégée par vous! Voudriez-vous lui enlever ce qu'elle a de plus sacré, la pupille de ses yeux, plutôt que de la distinguer dans votre générosité des nations qui ont pris les armes contre vous...»[49].

Au XIXe siècle, il ne ferait plus de doute pour personne que les oeuvres d'art aient fait partie des richesses nationales italiennes. Cesare Cantu, dans son *Histoire des Italiens*, dénonce clairement le fait: «Maintenant le nouveau brigandage se couvrait du masque de la civilisation ou de l'amour pour les arts. Les Français de haute intelligence et de coeur généreux s'associaient à cette insulte au droit des nations, à la potitique, au goût (...) tant il est vrai que cette nation ne voit plus rien quand elle est éblouie par la gloire. A l'entendre pourtant, elle donnait aux Italiens, au prix de légers sacrifices, la liberté conquise par son sang; mais si elle était dégoûtée des nobles, des rois et des prêtres, l'Italie conservait son amour pour les arts et pour la religion; or, dans ce double culte, elle se trouvait outragée de manière à ne jamais l'oublier»[50].

---

[48] *Ibid.*, 22 thermidor an IV, pièce 65.

[49] E. MUNTZ, *Les annexions des collections d'arts et de bibliothèques et leur rôle dans les relations internationales, principalement pendant la Révolution française*, dans «Revue diplomatique», 1896, p. 503-504.

[50] C. CANTU, *Hostoire des Italiens*, Paris 1841, p. 76.

Même en faisant crédit aux tenants du discours sur la «patrie de la liberté», on peut en conclure que la priorité déterminante donnée par la république française aux liens politiques sur les formes de la sociabilité et sur les passions populaires relevait de l'erreur de jugement. Le débat fut largement réactivé en 1815, au moment où la France dut restituer les oeuvres que la République avait conquises. Paradoxalement, l'Europe des princes sanctionna sur ce point les réclamations nationales. Les mésaventures et les débats accompagnant les saisies des oeuvres d'art durant la campagne d'Italie sont à cet égard pleines d'enseignements. Notre scepticisme actuel quant à l'universalité du beau serait-elle l'ultime rupture avec l'ancien régime?

DANIELA GALLO

L'ideologia imperiale e l'«Iconographie ancienne» di Ennio Quirino Visconti

L'Imperatore nel suo studio decorato coi busti degli uomini illustri dell'Antichità in atto di dettare un ordine al suo segretario particolare[1] era uno dei quattro quadri che Dominique Vivant Denon, direttore del Musée Napoléon e indaffaratissimo *maître à penser* del Primo Impero, aveva fatto eseguire per il salone di Marte del castello di Versailles. Affidato a Étienne Barthélémy Garnier il 12 aprile 1807[2] e presentato al Salone dell'anno seguente, questo lavoro nacque sfortunato[3].

---

* Danielle Denise, Vincent Droguet, Marie-Anne Dupuy e Alain Pougetoux hanno facilitato in modo diverso le mie ricerche a Fontainebleau e a Parigi. Mi sia permesso di esprimere loro la mia più viva gratitudine.

[1] *Sa Majesté dans son cabinet décoré des bustes des grands hommes de l'Antiquité dictant un ordre à son secrétaire particulier* è il titolo con cui il quadro è ricordato in una lettera del 25 marzo 1808 inviata da Denon al Grand Maréchal, ove si apprendono anche i temi delle altre tre tele destinate al medesimo salone: *La Signature du contrat de mariage du roi de Westphalie*, ordinato a Regnault, *Sa Majesté donnant des ordres aux maréchaux de l'Empire le matin de la bataille d'Austerlitz*, richiesto a Vernet, e *Sa Majesté passant en revue les députés de l'armée dans la salle des statues du musée Napoléon*, affidato a Serangeli. La lettera citata è conservata nelle ARCHIVES DES MUSÉES NATIONAUX, Parigi [d'ora in poi AMN], AA7, e – così come quelle menzionate più avanti – farà parte dell'edizione dei *Registres de Correspondance (1802-1815)* di D.V. Denon in corso di pubblicazione a cura di M.-A. Dupuy e I. le Masne de Chermont. L'immagine che qui si presenta è l'incisione di C. Normand edita da C.P. LANDON, *Recueil de pièces choisies parmi les ouvrages de peinture et de sculpture exposées au Louvre le 14 octobre 1808*, Paris 1808, tavv. 23 e 24, col titolo *Portrait de S. M. l'Empereur et Roi dans son intérieur*.

[2] Così in una lettera di Denon a Garnier del 3 maggio 1807, ove si apprende anche che il quadro doveva avere 12 piedi di altezza e 12 di larghezza. Il prezzo stabilito dall'Imperatore era di 12.000 F: AMN, AA6, 3 mai 1807.

[3] Prima ancora che il lavoro fosse terminato suscitò già le critiche di Denon: cfr. AMN, AA6, lettera di Denon a Garnier del 26 marzo 1808. Alain Pougetoux, conservatore del Musée national de Versailles, ha di recente ritrovato ciò che resta del quadro di Garnier e presenterà prossimamente i risultati delle sue indagini. Un bozzetto (quello presentato all'imperatore ?), in parte ridipinto, fa oggi parte delle collezioni del Museo Praz (inv. 946), a Roma.

Né vero ritratto – il fondo è troppo ricco di dettagli –, né propriamente un quadro di storia – non vi si presenta un'azione precisa né un soggetto determinato –, la tela metteva tuttavia l'accento su uno dei momenti più esaltanti della vita artistica parigina contemporanea[4]. In primo piano, con studiata *nonchalance*, una pianta del Louvre si srotolava cadendo da una sedia e mostrava gli abbellimenti, in corso o ancora in progetto, per la trasformazione del palazzo in museo. Quel *Musée Napoléon* che le conquiste della grande armata continuavano ad arricchire con ritmi preoccupanti[5] e ove le antichità rappresentavano uno dei settori più amati dall'imperatore[6]. L'*erma di Alessandro*, trovato a Tivoli nel 1779 e entrato nelle collezioni nel settembre 1803, – allora l'unico ritratto sicuro del grande macedone – era stato ad esempio un suo dono. Glielo aveva offerto lo stesso scopritore, don José Nicolás de Azara, già ministro plenipotenziario presso la corte pontificia e uno degli artefici dell'armistizio di Bologna[7].

---

[4] Concludendo la sua analisi del quadro, C.P. LANDON, *Recueil de pièces choisies*... cit., pp. 33-34, osservava come: «A l'idée générale, qui est grande et noble, se joint une idée accessoire très-ingénieuse. Le peintre a déroulé sur le devant du tableau, à gauche, un plan du Louvre, avec l'indication des embellissemens projetés ou en exécution; on ne pouvait par un moyen plus simple faire sentir que l'Empereur, au sein des vastes projets qui tendent à porter au loin la gloire de ses armes, ne perd pas de vue la prospérité intérieure de son empire».

[5] Nella sola mostra consacrata nell'ottobre 1807 agli arrivi della campagna prussiana si erano esposti, tra quadri, disegni, sculture antiche e moderne, maioliche, pietre dure e oggetti vari, più di settecento pezzi, tutti repertoriati nel catalogo appositamente pubblicato e venduto al prezzo di 1 F: *Statues, Bustes, Bas-reliefs, Bronzes, et autres Antiquités, Peintures, Dessins, et Objets curieux, conquis par la Grande Armée, dans les années 1806 et 1807; dont l'exposition a eu lieu le 14 octobre 1807, premier anniversaire de la bataille de Jéna*, Paris, Dubray, 1807.

[6] Conferma di questa sua passione per il mondo antico si avrà anche quando se ne considerino le letture preferite, Omero, Plinio, Sallustio, Tacito, Svetonio, Plutarco, Tucidide e Polibio, come ben rammenta J. BENOIT, *Napoléon et les livres*, in *Livres précieux du musée de Malmaison, catalogo della mostra* a cura di J. BENOIT, (Malmaison, 27 mag.-15 set. 1992), Paris, RMN, 1992, pp. 17-26.

[7] Il busto, rinvenuto nelle rovine della cosiddetta Villa dei Pisoni, era entrato nel Musée Napoléon il 27 settembre 1803: É. MICHON, *L'hermès d'Alexandre dit hermès Azara*, in «Revue Archéologique», IV s., 7, gen. - giu. 1906, pp. 97-104. Sulla storia del suo rinvenimento e sulle sue differenti datazioni cfr. B. CACCIOTTI in *Le erme tiburtine e gli scavi del Settecento*, a cura di B. PALMA VENETUCCI, Roma, Leonardo De Luca, 1992, pp. 182-190. Documentata da C.P. LANDON, *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Recueil de gravures au trait, d'après les principaux ouvrages de peintures, sculptures ou projets d'architecture, qui, chaque année, ont remporté le prix, soit aux Écoles spéciales, soit aux Concours nationaux; les productions des artistes en tous genres qui, aux différentes expositions, ont été citées avec éloges; la collection complète des tableaux et statues du Musée Napoléon; édifices anciens et modernes, etc....*, VII, Paris, 1803, tav. 12 e p. 32; e ne *Les monumens antiques du Musée Napoléon, dessinés et gravés par Thomas Piroli, avec une explication par M. Louis Petit-Radel*

Solleciti accompagnatori delle frequenti visite imperiali, non solo Denon, ma anche i conservatori del museo ben conoscevano la passione di Napoleone per la storia antica e per i ritratti dei grandi del passato. Anzi, fu proprio davanti ad un ritratto di *Annibale*, che nei primi mesi del 1803 l'allora primo console Bonaparte aveva chiesto ad Ennio Quirino Visconti se vi fossero dati abbastanza sicuri per costituire «un recueil de tous les portraits des grands hommes». Avutane una risposta affermativa, chiese che gli fosse preparato un progetto e un mese dopo, la gigantesca opera sull'*Iconographie Ancienne ou Recueil des Portraits authentiques des Empereurs, Rois et Hommes Illustres de l'Antiquité* era ufficialmente commessa a Visconti, cui si mettevano a disposizione i fondi del Ministero degli affari esteri[8]. Si dette così il via ad un enorme lavoro, difficil-

---

publiés par F. et P. Pironesi, frères, III, Paris 1805, pp. 11-26, tavv. 2 e 3, l'erma è annoverata nel *Supplément* della *Notice des statues, bustes et bas-reliefs, de la galerie des Antiques du Muséé Napoléon, ouverte pour la première fois le 18 Brumaire an 9* a partire dall'edizione del 1808. Mi é dunque impossibile dire in quale sala del museo fosse esposta. Già identificato da E. Q. VISCONTI, *Iconographie grecque, IIe partie, Les Rois*, I, Paris, P. Didot l'Ainé, 1808, tav. 39, nn. 1 e 2, e pp. 207-211, come una copia greca di I a. C. da un originale bronzeo lisippeo, mentre Mengs «en voyant cette tête antique au moment qu'elle sortoit de la terre, crut y reconnoître le style de l'art du temps même d'Alexandre» (*ibid.*, p. 208, nota 1), l'*Alessandro Azara* è ora considerato come una replica marmorea dell'originale crisoelefantino realizzato da Leocare per il donario di Filippo ad Olimpia: P. MORENO, *Alessandro e gli artisti del suo tempo*, in *Alessandro Magno. Storia e mito, catalogo della mostra Roma, Palazzo Ruspoli, 21 dic. 1995 -21 mag. 1996*, a cura di A. DI VITA - C. ALFANO, Roma, Leonardo Arte, 1995, p.128 e p. 218, n. 7.

[8] Conosciamo i dettagli di questo evento grazie al ritrovamento dell'autobiografia di Louis Visconti, figlio di Ennio Quirino Visconti, che nel 1847 ricordava ancora come: «Un jour, l'Empereur alla visiter le musée. Il s'arrêtait (?) toujours devant les bustes des grands capitaines et des grands hommes. Il demanda à Denon: «Quel est ce buste ? quel personnage représente-t-il ?». Denon, qui savait beaucoup de choses, n'était pas cependant de la force de mon père. L'empereur, le voyant hésiter, dit tout haut: «Est-ce que Visconti n'est pas ici?». Alors l'état major s'ouvrit pour faire passer mon père qui se tenait modestement éloigné. Je tenais mon père par la main car mon père nous menait souvent au musée et nous expliquait les antiques. Et j'entendis, sans lever les yeux, l'Empereur dire à mon père: «Visconti, quel est ce personnage ?». «Sire, c'est le portrait d'Annibal le plus authentique que nous ayons». Après différentes questions que je n'ai pas retenues, il dit à mon père: «Serait-il possible de fomer un recueil de tous les portraits des grands hommes ? A-t-on des données assez certaines pour cela?». Mon père ayant repondu affirmativement, l'Empereur lui dit de lui faire un projet d'ouvrage et de le lui porter. Un mois après cette entrevue, l'ouvrage de l'Iconographie était ordonné et Talleran [sic], alors Ministre des relations extérieures, fut chargé de donner les fonds». Cfr. L. T. VISCONTI, *Autobiographie*, in *Louis Visconti. 1791-1853, catalogo della mostra* a cura di F. HAMON - C. MACCALLUM, Parigi, DAAVP, 1991, pp. 23-24. Ma si veda anche più avanti la nota 21. Ricavo la data approssimativa dell'inizio dei lavori da una lettera di E. Q. Visconti a Giovanni Gherardo De Rossi, scritta da Parigi il 9 aprile 1803 e conservata in

mente immaginabile in circostanze diverse. Il più grande antiquario vivente d'Europa, anch'egli una conquista della Francia rivoluzionaria[9], era chiamato a mettere a disposizione il suo sapere e la sua eccezionale esperienza per realizzare un'opera, senza precedenti e impensabile ancora qualche decennio prima, al fine di celebrare la gloria di uno dei più grandi uomini del suo tempo.

Vi erano certo stati i lavori di Fulvio Orsini e di Jan Faber[10], l'*Iconografia* di Giovanni Angelo Canini[11], le raccolte di Bellori e di Gronovius[12] e gli studi di

---

Biblioteca Apostolica Vaticana [d'ora in poi BAV], *Vat. Lat.* 10307, cc. 147-148, ove leggo: «... Sto ancora occupandomi per suo [del primo console] ordine di un'opera sulla Iconografia antica la quale abbraccierà tutti i ritratti degli Uomini Illustri, Re, Imperatori, &ct. che ci son pervenuti in una maniera autentica, o fondati su congetture assai probabili. Quest'opera sarà magnifica. L'Accademia di Francia costì sarà incaricata di molti disegni: forse avrò occasione di riparlarvene». Il testo di questa lettera è edito in *Opere varie italiane e francesi di Ennio Quirino Visconti,* a cura di G. Labus, IV, Milano, presso Antonio Fortunato Stella e Figli, 1831, pp. 567-568. Non posso invece ancora affermare con certezza che il passo di lettera di E. Q. Visconti ad un mittente non precisato del 30 nivoso anno XI (30 gennaio 1803) concernente disegni da far fare a Napoli sia da riferirsi al progetto dell'*Iconographie Ancienne*: cfr. Bibliothèque Nationale de France, Parigi [d'ora in poi BNF], *n. a. F.* 14899, cc. 294ᵛ-295ᵛ. Se nessun busto di *Annibale* è repertoriato nelle varie edizioni della *Notice des statues, bustes et bas-reliefs de la Galerie des Antiques du Musée Napoléon*... cit., nè in C.P. Landon, *Annales du Musée*... cit., alla tav. 55, nn. 6 e 7 del II volume della II parte della *Iconographie Grecque*, si presenta invece una magnifica testa bronzea del generale africano, senza elmo, e alla p. 621, nota 1, si specifica che «Les dessins gravés sous ces numéros ont été exécutés d'après une tête de bronze coulée à Naples sur l'original, et placée dans le cabinet de S. M. l'Empereur et Roi». Poichè per gli arredi delle residenze imperiali si ricorreva spesso ad opere dell'inesauribile fondo del museo, non è forse azzardato pensare che il busto ricordato da Louis Visconti sia l'erma bronzea inviata da Denon a Saint-Cloud il 23 maggio 1803. Nel castello era esposta, con un'altra erma bronzea di Scipione, nel gabinetto di lavoro dell'imperatore situato nell'ala verso l'Orangerie. Cfr. J.P. Samoyault, *Les remplois de sculptures et d'objets d'art dans la décoration et l'ameublement du palais de Saint-Cloud, sous le Consulat et au debut de l'Empire,* «Bulletin de la Socieété de l'Histoire de l'Art Français» 1971, 3/4, p. 180 e p. 189.

[9] Si veda in tal senso quanto già ho avuto occasione di scrivere in *Les Visconti de Rome*, in *Louis Visconti. 1791-1853*... cit., p. 51.

[10] *Illustrium imagines ex antiquis marmoribus, numismatibus, et gemmis expressæ, quæ exstant Romæ, major pars apud Fulvium Ursinum. Theodorus Gallæus delineabat Romæ ex archetypis, incidebat Antwerpiæ*, 1598; e *Joannis Fabri Bambergensis, medici Romani, in imagine illustrium ex Fulvii Ursini bibliotheca a Theodoro Gallæo expressas commentarius*, Antwerpiæ, ex officina Plantiniana, apud J. Moretum, 1606.

[11] *Iconografia. Cioè Disegni d'Imagini de' Famosissimi Monarchi, Regi, Filosofi Poeti ed Oratori dell'Antichità, cavati da Giovanni Angelo Canini da frammenti de marmi antichi, e di Gioie, Medaglie, d'Argento, d'Oro, e simili metalli (...) Data in luce con aggiunta di alcune Annotationi da Marc'Antonio Canini Fratello dell'Autore*, Roma, stamperia d'I. de' Lazari, 1669, con dedica a Luigi XIV. Un'edizione in 4° bilingue, in italiano e francese, apparve ad Amsterdam, chez B. Picard & J. F. Bernard, nel

Vaillant[13]. Si erano pubblicati i busti del Museo capitolino[14], i pezzi di Ercolano[15] e le collezioni del Museo pio-clementino – queste ultime studiate dallo stesso Visconti[16] – e, a Parigi, Antoine Mongez, futuro confratello dell'antiquario romano nella classe di storia e letteratura antica dell'Istituto imperiale, stava preparando l'apparato illustrativo dell'*Encyclopédie méthodique. Antiquités, mythologie, diplomatique des chartes et chronologie* edita da Panckoucke tra 1786 e 1794[17]. Ma troppo spesso si erano avute opinioni contraddittorie su un medesimo monumento e altrettanto spesso le effigi attribuite ad un determinato personaggio risultavano dissimili l'una dall'altra nelle diverse opere

---

1731 con dedica «A Monsieur Dorville, Professeur en Histoire & Belles Lettres». Giudicata molto severamente da Visconti, quest'opera ebbe comunque il merito di un tal titolo, «qui indique très-bien cette branche de l'étude des antiquités. La connoissance et la recherche des portraits des hommes illustres a été, depuis cet ouvrage, désignée par le nom d'*Iconographie*, et on a réservé celui d'*Iconologie*, qui a presque la même signification, à l'étude et à la recherche des traits et des attributs caractéristiques, propres à faire reconnoître, non les portraits des hommes illustres, mais les figures des personnages mythologiques et allégoriques dont les arts sont obligés très-souvent de représenter les images». E. Q. VISCONTI, *Iconographie grecque...* cit., I, «Discours préliminaire», p. XVII.

[12] Le *Veterum illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum et oratorum imagines ex vetustis nummis, gemmis, hermis, marmoribus aliisque antiquis monumentis desumptæ* di G.P. BELLORI apparvero a Roma, apud J. Jacobum de Rubeis, nel 1685, mentre gli studi di Gronovius sui ritratti antichi costituirono i tre primi volumi del suo *Thesaurus Graecarum Antiquitatum*, stampato a Leida, excud. P. e B. Van den Aa, tra il 1697 e il 1702.

[13] «Vaillant, qui a rendu de si grands services à l'histoire et à la numismatique des rois, s'est aussi occupé de leur iconographie, mais dans ses louables efforts il n'a pu éviter plusieurs défauts, dont les deux plus considérables sont, 1°. la confusion des personnages homonymes, qui lui fait souvent attribuer à un prince le portrait d'un autre; 2°. l'altération que les traits caractéristiques des figures ont soufferte lorsque le dessinateur a voulu agrandir dans sa copie les petites effigies gravées sur les médailles»: E. Q. VISCONTI, *Iconographie grecque...* cit., I, «Discours préliminaire», pp. XVII-XVIII.

[14] *Del Museo Capitolino. Tomo Primo. contenente immagini d'uomini illustri*, Roma, Calcografia Camerale, 1741; *Tomo Secondo, contenente i busti imperiali*, Roma, Calcografia Camerale, 1748.

[15] *Delle Antichità di Ercolano. Tomo Quinto o sia Primo De' Bronzi di Ercolano e contorni incisi con qualche spiegazione. Busti*, Napoli, nella Regia Stamperia, 1767.

[16] *Il Museo Pio Clementino descritto da Ennio Quirino Visconti Direttore del Museo Capitolino. Tomo Sesto dedicato alla Santità di Nostro Signore Pio Sesto Pontefice Massimo*, Roma, da Luigi Mirri, 1792.

[17] Sono i tre volumi del *Recueil d'Antiquités (...) rédigé par M. Mongez (...) dessiné par Madame Mongez, gravé sous la direction de M. Bouilliard* apparsi *par* livraisons a Parigi, chez H. Agasse, tra 1804 e 1810. E. Q. Visconti, già membro della Classe des Beaux-Arts, Première Section, dal 28 gennaio 1803, fu eletto nella classe di storia e letteratura antica nell'agosto dell'anno seguente: cfr. «Magasin Encyclopédique», VIII, t. V, 1803, p. 104; e T.B. ÉMÉRIC-DAVID, *Visconti (Ennius Quirinus)*, in *Biographie universelle ancienne et moderne*, XLIX, Paris, chez L. G. Michaud, 1827, p. 259.

d'arte[18]. Quanto agli editori delle grandi collezioni di antichità, anch'essi avevano tentato di fare avanzare le conoscenze sull'iconografia antica,

«Mais la plupart d'entre eux, plus soigneux de vanter les richesses du cabinet qu'ils avoient entrepris de publier, que d'étendre les connoissances à l'aide d'une bonne critique, se sont empressés de décorer d'un nom illustre chaque tête qui avoit l'air d'un portrait, sans chercher à justifier par des preuves, ou du moins per des conjectures probables, les dénominations qu'ils appliquoient aux monuments, dénominations qui souvent n'avoient d'autre source que ces médailles apocryphes, fabriquées en trop grand nombre par des artistes italiens du XVI[e] siècle»[19].

Problema ricorrente, e veramente grave nel caso delle medaglie, era inoltre la poca fedeltà delle immagini stampate. Infine, la raccolta di Antoine Mongez si indirizzava soprattutto agli artisti nell'intento di far loro conoscere «i caratteri e i costumi dei diversi ritratti di uomini illustri», senza interferire nel dibattito antiquario e senza nulla aggiungere alla massa delle conoscenze iconografiche[20].

---

[18] «Les antiquaires avoient souvent des opinions contradictoires sur le même monument; les effigies attribuées au même personnage ne ressembloient pas l'une à l'autre dans différents ouvrages de l'art: en voyant une médaille, un hermès, une tête antique, on étoit étonné, avec raison, de la prodigieuse différence qui existoit entre les gravures de ces monuments et les monuments mêmes. Le nombre des portraits tirés de médailles fausses, ou de quelques gravures en pierres fines exécutées par des artistes modernes, inspiroit une juste défiance sur les monuments du même genre dont on voyoit les dessins dans plusieurs ouvrages: souvent il falloit chercher dans quelque livre peu connu un portrait intéressant qu'on ne trouvoit dans aucune collection iconographique: enfin un grand nombre de portraits bien authentiques de rois et de personnages illustres de l'antiquité étoit inconnus, parcequ'on n'avoit point publié les médailles et les autres monuments de différents genres qui nous les ont conservés». Così E. Q. Visconti nel «Discours préliminaire» all'*Iconographie grecque*... cit., I, pp. XIX-XX. E l'opinione di Visconti era ampiamente condivisa da Suvée, il quale in una lettera all'antiquario del 15 settembre 1805, scriveva senza mezzi termini: «Vous avez bien raison de dire que, quoique beaucoup de monuments aient été publiés plusieurs fois, on peut les regarder encore comme inédits. Les neuf dixièmes de ces sortes d'ouvrages sont absolument nuls quant à l'exactitude de la représentation de l'objet décrit». La minuta di questa lettera, conservata negli ARCHIVI DELL'ACCADEMIA DI FRANCIA, Roma [d'ora in poi AAF], *carton 3*, c. 135, è edita in G. BRUNEL - I. JULIA, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*. Nouvelle série, II, *Directorat de Suvée, 1795-1807*, II, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1984, p. 720-721, n. 606. La citazione si riferisce alla p. 721.

[19] E. Q. VISCONTI, «Discours préliminaire» all'*Iconographie grecque*... cit., I, p. XVIII.

[20] «Ce savant n'a réuni qu'environ cent soixante têtes historiques, tant grecques que romaines et barbares, et en y comprenant les portraits imaginaires des personnages qui appartiennent à l'histoire héroïque; telles que les têtes d'Ulysse, de Priam, de Pergame, etc. Son but principal étoit d'être utile aux artistes, en leur faisant connoître les caractères et les costumes de différents portraits d'hommes célèbres: il ne s'est en conséquence occupé qu'à rassembler avec

Un primo momento fondamentale fu certo per Visconti la scelta dei ritratti degni di considerazione. Il primo console, cui «rien de grand, de beau et d'inutile ne peut échapper», aveva chiesto che l'opera comprendesse «tous les hommes illustres de l'Antiquité, soit qu'ils dussent leur célébrité à leurs vertus, à leurs talents, ou à leur puissance», mirando ad un corpus completo di iconografia antica concepito secondo criteri storici[21]. Il materiale su cui indagare era dunque molto e diversificato. Nell'antichità si erano dipinti, scolpiti, fusi, o incisi i ritratti di uomini illustri sui diversi metalli delle monete e delle medaglie di grande formato. Ma, soprattutto a partire dall'epoca ellenistica, queste medesime effigi si erano moltiplicate sugli anelli, sugli ornamenti di vasellame prezioso o ancora nei ricami e negli arazzi, nei mosaici e su ogni tipo di intarsio in pietre dure. La complessità dell'impresa si rivelava però tutta intera solo quando se ne consideravano l'ampiezza dello spettro cronologico e la vastità degli orizzonti geografici. Fu così che parenti ed amici romani di Ennio Quirino Visconti cominciarono presto ad essere interpellati per disegni, incisioni, zolfi ed informazioni varie in un intenso andirivieni di lettere e pacchetti facilitato dai viaggi del cardinale Fesch e dalle partenze degli artisti dell'Accademia di Francia[22]. Fin dall'inizio si era infatti stabilito che questa Accademia dovesse

---

critique les monuments avoués par des antiquaires habiles, et n'a point voulu s'engager dans des discussions ou dans des recherches nouvelles: ainsi son travail, recommandable sous d'autres rapports, n'a pu rien ajouter à la masse des connoissances iconographiques, ni offrir aux antiquaires aucun progrès dans cette partie de leurs recherches». *Ibid.*, p. XIX. Inoltre, come si è detto sopra alla nota 17, l'ultima *livraison* vide la luce solo nel 1810.

[21] Nel medesimo «Discours préliminaire» all'*Iconographie grecque* già più volte citato Visconti scriverà: «S. M. l'empereur, à qui rien de grand, de beau et d'utile ne peut échapper, avoit le désir de connoître les traits des grands hommes ses devanciers, qui, suivant l'expression d'un écrivain élégant, sont ses ayeux de gloire: il a daigné ordonner qu'on recherchât leurs images, et qu'on en formât une collection; et pour que cette collection eût toute l'utilité dont elle est susceptible, il a voulu qu'elle embrassât tous les hommes illustres de l'Antiquité, soit qu'ils dussent leur célébrité à leurs vertus, à leurs talents, ou à leur puissance. Sa Majesté a voulu, en un mot, que cet ouvrage fût un corps complet d'iconographie ancienne, et qu'une notice historique et chronologique accompagnât chaque portrait» (p. XX).

[22] Traggo queste informazioni dalla lettura dei volumi dell'opera e da alcune lettere. Si vedano a tal proposito BAV, *Vat. Lat.* 10307, cc. 137-138, lettera di E. Q. e Teresa Visconti a Giovanni Gherardo De Rossi scritta da Parigi il 20 maggio 1803 (lettera in parte edita in *Opere varie...*, IV, cit., pp. 570-572); G. BRUNEL e I. JULIA, *Correspondance...* cit., t. I, pp. 410-412, n. 312, copia di alcune osservazioni di E. Q. Visconti scritte da Parigi nel settembre 1803 e conservate nelle ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DI LIONE [d'ora in poi ADL], *1 F 93*, pièce 8; BAV, *Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti*, c. 7297, lettera del medesimo al fratello Filippo Aurelio scritta da Parigi il 6 luglio 1807; e *Due discorsi inediti di Ennio Quirino Visconti con alcune sue lettere e con altre a lui scritte che ora per la prima volta vengono pubblicate*, Milano, per Giovanni Resnati, 1841, pp. 81-82, lettera di G. G. De Rossi ad E. Q. Visconti, scritta da Roma il 7 febbraio 1809.

portare un suo cospicuo contributo nella campagna di disegni avviata da Visconti col patrocinio prima di Cacault e poi del cardinale Fesch, «ministro di Francia a Roma»[23]. Le istruzioni erano precise: ogni testa doveva essere disegnata di faccia e di profilo e ogni qualvolta l'originale presentasse un'iscrizione, la si doveva copiare fedelmente, imitandone i caratteri, le abrasioni e gli errori eventuali. Nessun nome doveva essere registrato nel disegno se non era parte integrante dell'originale[24]. Fedeltà, purezza, vigore e carattere erano le qualità richieste da Visconti in questi lavori, un po' meno l'effetto[25]. Quanto ai modelli difficilmente raggiungibili perchè troppo distanti o situati troppo in alto, Suvée – il direttore dell'Accademia e, dopo la partenza di Wicar, il responsabile dell'esecuzione dei disegni nello stato pontificio e nel napoletano – aveva proposto di far prendere dei calchi «a forma persa» dei soli volti cercando così di facilitare il compito degli artisti senza eccedere nella spesa[26]. Per i disegni di qualità si sarebbero pagate sei piastre, per gli altri quattro[27]. Le spedizioni sarebbero avvenute per gruppi di dieci[28]. Ma a Roma erano pochi

---

[23] Cfr. il passo di lettera trascritto sopra alla nota 8. G. BRUNEL - I. JULIA, *Correspondance...* cit., I, pp. 43-44, sottolineano come proprio questi lavori per l'*Iconographie Ancienne* furono un'occasione importante per un riavvicinamento tra le due istituzioni francesi di Roma dopo la partenza di Cacault. Visconti passava le sue istruzioni al ministro degli Affari esteri il quale le inviava a Roma all'ambasciatore e, finalmente, dall'ambasciata erano trasmesse al direttore dell'Accademia. Rare furono le lettere che Visconti e Suvée si scambiarono direttamente nei due anni consacrati alla realizzazione di questi disegni.

[24] Così in una lista di disegni redatta a Roma s. d. e nella lettera di E. Q. Visconti al ministro degli Affari esteri del 22 nevoso anno XII (13 gennaio 1804) conservate in ADL, 1 F 93 pièces 7 (si tratta di una copia) e 10, edite da G. BRUNEL - I. JULIA, *Correspondance...* cit., t. I, pp. 409-410, n. 311; e pp. 443-444, n. 335.

[25] «Quant à l'exécution des dessins, vous imaginez bien, Monsieur, que rien de ce qui aura obtenu votre approbation ne saurait me déplaire. Cependant j'aurai l'honneur de vous marquer les qualités qui me paraissent être les plus indispensables, attendu la nature et le but de cet ouvrage. Ce sont la fidélité, la pureté, la fermeté et le caractère; je me soucie un peu moins de l'effet». Così in una lettera di Visconti a Suvée del 27 ventoso anno XIII (18 marzo 1805) conservata in AAF, *carton 4*, cc. 163-164, edita da G. BRUNEL - I. JULIA, *Correspondance...* cit., II, pp. 641-642, n. 536. La citazione si riferisce alla p. 642.

[26] Si veda la lettera di Visconti al ministro degli Affari esteri citata sopra alla nota 24.

[27] In qualche raro caso si arrivò a pagare otto piastre per un disegno: cfr. le lettere di Suvée a Fesch e di Fesch a Alquier rispettivamente del 4 e 21 fruttidoro anno XII (22 agosto e 8 settembre 1804), conservate l'una in ADL, *1 F 93*, pièce 14, e l'altra in AAF, *carton 4*, c. 296, edite in G. BRUNEL - I. JULIA, *Correspondance...* cit., II, pp. 531-533, n. 428, e p. 543, n. 444. Ricordo che la piastra era una moneta d'argento del valore di uno scudo corrente soprattutto in Spagna.

[28] Si veda in merito il testo accluso alla copia della lista conservata in ADL, *1 F 93*, pièce 3, s. d., edita in G. BRUNEL - I. JULIA, *Correspondance...* cit., I, pp. 426-432, ove però si propone

ormai gli artisti esperti nel disegno dall'antico e tra quelli indicati da Visconti come i migliori, Agostino Tofanelli, custode del Museo Capitolino, era in precarie condizioni di salute, e Domenico Del Frate aveva abbandonato questo genere di attività[29]. Qualora poi si pensi al numero dei pezzi difficili, come le teste delle statue di Costantino del Campidoglio e del Laterano, del *Pompeo Spada*, o come quella del re armeno Partamasiride scolpita in rilievo sull'arco di Costantino – per la quale si fece montare un'impalcatura alta più di 16 metri[30] –, ben si comprendono le difficoltà che finirono per incombere sul povero Suvée[31]. Solo il continuo interesse dell'imperatore per «cet ouvrage entrepris par son ordre»[32], permise di appianare ogni ostacolo – anche quello

---

una datazione troppo approssimativa («avant le 12 décembre 1803»), e dunque erronea, del documento, che deve invece essere considerato almeno come anteriore al 27 settembre 1803, giorno in cui l'*Alessandro Azara* fu registrato nelle collezioni del Musée Napoléon, come già si è evocato sopra alla nota 7. In questa lista l'opera è infatti ancora ricordata a Roma nel «Palais de l'ambassadeur d'Espagne».

[29] Cfr. *Ibid.*, I, pp. 432-434, n. 328, lettera di Suvée a Fesch del 20 frimario anno XII (12 dicembre 1803) conservata in ADL, *1 F 93*, pièce 2; pp. 445-447, n. 339, minuta di una lettera di Suvée a un mittente non determinato (Fesch ?) del 27 nivoso anno XII (18 gennaio 1804) conservata in AAF, *carton 3*, cc.105-106. Sulle carriere di questi due artisti si vedano S. GUARINO, *Ricerche sulle collezioni pittoriche del Campidoglio e del Vaticano nei primi decenni dell'Ottocento*, in «Roma moderna e contemporanea», I, 1993, pp. 81-94; e O. MICHEL, *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, Roma, EFR, 1996, pp. 335-362.

[30] In una nota al I volume della II parte dell'*Iconographie grecque* consacrata ai ritratti dei re (p. 362, nota 3), Visconti ritenne opportuno di pubblicare questo lungo passo della lettera inviatagli da Suvée assieme allo splendido disegno di Montagny inciso alla tav. 45, n. 9 del medesimo volume: «Vous recevrez le dessin tant désiré du roi Parthamasiris, de l'arc de Constantin. Certes cette tête est encore inconnue, et elle n'a paru dans aucun ouvrage. Je ne pense pas que qui que ce soit ait fait faire un échaffaud de 50 pieds de haut pour en faire faire le creux. Le caractère comme le travail en sont admirables. Cette tête, quoiqu'appartenant à un bas-relief, est de ronde-bosse, les chairs en sont totalement terminées; elles ne tiennent que par très peu de cheveux au fond... Peu de portraits ont été exécutés avec autant de soin. Ce n'est point une tête de fantaisie, ce n'est pas un Romain ou un Grec; c'est Parthamasiris, et ne peut être un autre». La minuta di questa missiva del 15 settembre 1805, che presenta un certo numero di varianti rispetto al testo stampato, è conservata in AAF, *carton 3*, c. 135, ed è pubblicata integralmente in G. BRUNEL - I. JULIA, *Correspondance...* cit., II, pp. 720-721, n. 606.

[31] Uno dei disegnatori, Anastasi, rischiò addirittura di morire schiacciato da un busto che degli operai maldestri gli fecero cadere addosso. Se la cavò con la mandibola inferiore spezzata in tre parti. Cfr. la minuta di lettera inviata da Suvée a Visconti il 24 vendemmiaio anno XIII (16 ottobre 1804) conservata in AAF, *carton 4*, cc. 159-160, e edita da G. BRUNEL - I. JULIA, *Correspondance...* cit., II, pp. 575-577, n. 476.

[32] «Je commence par vous remercier de la manière exacte et prompte dont les dessins sont exécutés sous votre direction – scriveva Visconti a Suvée il 29 termidoro anno XII (17 agosto 1804). – J'en ai déclaré ma satisfaction au ministre et à l'empereur lui-même, car S. M.

di inviare un artista a Napoli e a Palermo per un soggiorno di quattordici mesi al fine di disegnare nove teste Farnese e alcune antichità di Ercolano[33]. Dopo due anni, nel settembre 1805, il lavoro dell'Accademia di Francia per la parte greca di quella che si era cominciato a chiamare «*Iconographie* napoléonienne»[34] poteva dirsi terminato. Era una grande goccia nel mare di documentazione che stava affluendo sul tavolo di Visconti. A portata di mano aveva le sempre più fastose collezioni del Musée Napoléon e del «cabinet impérial»[35], e le raccolte private

---

prend un grand intérêt à cet ouvrage entrepris par son ordre; et à l'occasion qu'il se rendit au musée le soir du 15 juillet pour voir les feux d'artifice du Pont-neuf, il me questionna sur les dessins qu'on attend encore de Rome et de Naples et ce fut à la présence de la cour». La lettera, conservata in AAF, *carton 4*, cc. 157-158, è edita in G. BRUNEL - I. JULIA, *Correspondance...* cit., II, pp. 528-529, n. 425. Il passo citato si riferisce alla p. 528.

[33] Suvée cominciò ad evocare la necessità di questo viaggio nella lettera del 18 gennaio 1804 già citata alla nota 29. Il ministro degli Affari esteri comunicò la sua autorizzazione a Fesch il 3 marzo (una copia di questa lettera è conservata in AAF, *carton 4*, c. 290. Cfr. G. BRUNEL - I. JULIA, *Correspondance...* cit., I, p. 463, n. 355), ma l'ordine di partenza per Montagny fu firmato da questi solo l'8 maggio (la copia, conservata nelle ARCHIVES DIOCÉSAINES, Lione, *E Fesch 2*, 8 mai 1804, è pubblicata da G. BRUNEL - I. JULIA, *Correspondance...* cit., I, p. 485, n. 379). Secondo la lettera di Suvée a Visconti del 15 settembre 1805 citata sopra alle note 18 e 30, soltanto il 24 agosto dell'anno successivo l'antiquario accusava ricevuta dell'ultima spedizione dei disegni realizzati a Napoli e a Palermo da Montagny. Una lista delle opere richieste nelle collezioni del re delle Due Sicilie si ha *Ibid.,* I, pp. 480-483, n. 375, copia della *Nota* inviata da Visconti il 9 floreale anno XII (29 aprile 1804) conservata in AAF, *carton 4*, cc. 298-300. Per le antichità trasportate da Napoli a Palermo si vedrà invece la lettera di Suvée a Fesch del 20 vendemmiaio (12 ottobre 1804) conservata *ibid.*, c. 297, e trascritta in G. BRUNEL - I. JULIA, *Correspondance...* cit., II, pp. 571-572, n. 473. La precisazione sulla durata del soggiorno di Montagny si ha poi in una lettera ulteriore di Suvée a Fesch scritta il 28 maggio 1805, la cui minuta si trova in AAF, *carton 2*, c. 265: cfr. G. BRUNEL - I. JULIA, *Correspondance...* cit., II, pp. 658-659, n. 560.

[34] Così in due lettere di Fesch rispettivamente a Suvée e all'ambasciatore di Francia a Napoli, Charles Alquier, del 19 e 21 fruttidoro anno XII (6 e 8 settembre 1804) conservate in AAF, *carton 4*, cc. 295 e 296 (G. BRUNEL - I. JULIA, *Correspondance...* cit., II, p. 540, n. 438; e p. 543, n. 444). E ancora nella lettera di Suvée a Visconti citata sopra alla nota 31.

[35] Nel *Rapport historique sur le progrès de l'histoire et de la littérature ancienne, depuis 1789, et sur leur état actuel, présenté à Sa Majesté l'Empereur et Roi, en son Conseil d'État, le 20 février 1808, par la classe d'histoire et de littérature ancienne de l'Institut, rédigé par M. Dacier*, Paris, Imprimerie Impériale, 1810, pp. 106-107, si affermerà infatti che: «... Les grandes collections de statues n'ont guère été commencées que dans le siècle dernier. (...) Le Musée Napoléon ne cesse de s'enrichir, et ne laisse déjà presque rien à désirer pour les modèles des arts. Cette grande collection va donner à la France les plus grands avantages pour les études de l'antiquité. La collection numismatique de la Bibliothèque Impériale s'augmente et se complète chaque jour: elle doit soutenir à un bien haut degré la science numismatique en France. La collection dactyliographique du même cabinet est peut-être la plus précieuse qui existe en Europe et doit être aussi la plus utile pour l'étude». Tutte le parti sulla filologia greca e latina e sull'antiquaria furono vergate da Visconti, il quale

parigine, tra le quali primeggiava la gliptoteca dell'imperatrice[36]. Ma l'Europa intera sembrava al corrente dell'iniziativa imperiale. Da Berlino[37], da Vienna[38], da Gotha[39], da Copenhagen[40], da Venezia[41], e persino da Londra, conservatori di gabinetti principeschi e collezionisti privati come lord Elgin[42] inviarono a Parigi

---

anche nel «Discours préliminaire» alla sua *Iconographie grecque* ricordava come: «Quant aux médailles dessinées dans cet ouvrage, la richesse immense du cabinet de la bibliothèque impériale m'a procuré la facilité de choisir celles qui non seulement sont les mieux conservées, mais qui sont en même temps d'un travail plus soigné, et sur lesquelles l'artiste ancien paraît s'être le plus appliqué à rendre la physionomie avec vérité» (p. XXII). Sulle circostanze che motivarono la presentazione dei rapporti delle cinque classi dell'Istituto all'Imperatore si veda D. WORONOFF, *Les rapports à l'Empereur*, in *Rapports à l'Empereur sur le progrès des sciences, des lettres et des arts depuis 1789*, IV, *Histoire et littérature ancienne par B.J. Dacier*, Paris, Belin, 1989, pp. 7-12.

[36] Su cui cfr. S. GRANDJEAN, *Du nouveau sur les collections de Joséphine à Malmaison*, in *Hommage à Hubert Landais. Art, objets d'art, collections. Études sur l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections*, Paris, Blanchard, 1987, pp. 178-179.

[37] «M. Henry, bibliothécaire et garde du cabinet de Berlin» inviò le impronte di una medaglia in bronzo di Mitridate (*Iconographie grecque...* cit., II[a] parte, t. I, tav. 45, n. 5 e p. 353, nota 2).

[38] Dalla Biblioteca Imperiale si inviarono i calchi a grandezza naturale di alcune miniature – riprodotte poi fedelmente alle tavv. 34, 35 e 36 del t. I dell'*Iconographie Grecque* – di un manoscritto di Dioscoride della fine del V sec. d. C. proveniente da Costantinopoli, ove era stato acquistato da Augier Bombeck, «homme de lettres» al tempo dell'imperatore Massimiliano. Così *Ibid.*, pp. 161-163. «Le savant numismatiste M. le chanoine Neumann», conservatore del gabinetto imperiale, trasmise invece le impronte delle medaglie di Fraate II e Arsace XI Samatrece (*Iconographie Grecque...* cit., *II[e] partie*, t. II, tav. 49, nn. 4 e 9, e pp. 466 e 481, nota 6), del grande cammeo in onice dei Tolomei – impronta utilizzata per un confronto puntuale con l'omonimo cammeo del gabinetto dell'imperatrice (*ibid.*, p. 573, nota 2) – e ancora di una medaglia d'oro rarissima di Rescuporide II, re del Bosforo, di recentissima acquisizione (*ibid.*, tav. 57, «Supplément», n. 7, e p. 637, nota 7).

[39] Dal gabinetto del duca di Sassonia Gotha furono spedite le impronte di una medaglia d'argento di Alessandro Magno (cfr. *Iconographie grecque...* cit., *II[e] partie*, t. I, tav. 39*, n. 4, e p. 215 nota 3) e uno zolfo di una medaglia di Polemone I (*ibid.*, t. II, p. 649).

[40] A proposito di una medaglia in bronzo di Arato inserita nel «Supplément à l'Iconographie Grecque», allegato al t. II della IIa parte, p. 631, nota 4, leggo: «M. Didelot, ministre plénipotentiaire de Sa Majesté à Copenhague, m'a fait passer, à Paris, la médaille originale même».

[41] Giunsero soprattutto impronte in gesso di medaglie del gabinetto Tiepolo grazie all'intervento di un amico di Visconti, Daniele Francesconi, bibliotecario dell'università di Padova: cfr. *Iconographie Grecque...* cit., *I[re] partie*, tav. 27, n. 4, e p. 125, nota 4; *II[e] partie*, t. I, tav. 42, n. 12, e p. 285, nota 2.

[42] Cfr. *Iconographie grecque...* cit., *II[e] partie*, II, tav. 50, nn. 3 (impronta del medaglione, inedito, di Bardane dalla collezione Ainslie) e 6 (impronta di un tetradracma di Arsace XXI Goterze, da una non precisata collezione privata londinese. Lord Elgin dette quest'ultima a Visconti a Parigi, probabilmente in occasione del suo forzato soggiorno dell'anno 1805); tav. 51, n. 18 (impronta di una medaglia inedita di Tireo già della collezione Knight, data a Visconti nelle medesime circostanze) e pp. 501, nota 1; 504, nota 2; e 552-553.

calchi e impronte per la realizzazione di quest'opera, che può essere considerata come la prima edizione ufficiale in chiave europea della storia moderna. E questo in tempi di guerra. La diplomazia imperiale e i mezzi finanziari messi a disposizione da Napoleone furono certo indispensabili, ma non sarebbero stati sufficienti se a dirigere l'impresa non vi fosse stato un *savant* come Ennio Quirino Visconti, universalmente riconosciuto come il massimo conoscitore delle opere d'arte del mondo antico. E Visconti, che pure era già famoso in tutta Europa quando si trovò a dover fuggire da Roma e dallo Stato pontificio nel novembre 1799, non avrebbe mai potuto dare una prova così straordinaria della sua cultura e delle sue abilità direttoriali – per la sola parte greca lavorarono ventidue disegnatori[43] e trentacinque incisori – in una realtà diversa da quella dell'Impero. A Roma aveva redatto il sapientissimo catalogo del più grande museo di scultura antica, nella Parigi del Consolato e del Primo Impero poté concepire e scrivere la prima grande iconografia del mondo antico[44].

Sei anni di lavoro bastarono all'antiquario romano per riunire i circa cinquecento disegni[45] e per redigere le seicentocinquantotto pagine dei tre volumi in fogli atlantici che costuiscono l'*Iconographie grecque*, da Omero agli ultimi Tolomei. Occorse poi ancora un anno e mezzo per terminare il lavoro di incisione al bulino e all'acquaforte e per la stampa del testo nei magnifici caratteri tipografici neoclassici di Pierre Didot l'Aîné[46]. Finalmente, a Saint-Cloud, il 17

---

[43] Tra cui i suoi due figli Sigismondo e Lodovico ed artisti come Ingres e Bartolini.

[44] Le intense pagine di Piero Treves continuano ad essere un punto di riferimento essenziale per chi voglia riflettere sulla dimensione europea dell'antiquario romano: *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*. I. *La nuova storia*, t. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, pp. 3-14 [qui secondo la ristampa Torino, Einaudi, 1976]. La complessità del progetto dell'*Iconographie Ancienne* ed i meriti di Visconti furono sottolineati da T.-B. Émériс-David, *Sur l'Iconographie Romaine*, in Id. *Histoire de la sculpture antique, précédée d'une Notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur, par le baron Walckenaer...*, Paris, Henri Loones, 1873, pp. 280-282. L'inizio dell'impresa viscontiana è però fatto risalire all'anno 1805.

[45] Più esattamente 481, distribuiti come segue: 139 per la prima parte, 135 per il primo tomo della seconda parte consacrata ai re e 207 per il secondo tomo e per una prima tavola di supplemento (la tav. 57). I disegni recto/verso delle medaglie contano per una sola unità.

[46] I problemi tipografici inerenti ad una simile edizione appaiono in tutta la loro complessità quando si consideri che ci vollero più di tre anni per terminarne la stampa. In una lettera inviata a Roma ad Antonio Riccy il 4 febbraio 1807, Visconti annunziava infatti: «... Ora sto stampando il primo volume della *Iconografia antica*, il quale conterrà tutta l'*Iconografia greca*, o la collezione di tutti i ritratti greci, o segnati su monumenti o medaglie greche, i quali son pervenute a noi con qualche grado d'autenticità. L'Imperatore stesso me ne ha incaricato, e l'edizione se n'eseguisce con una spesa veramente imperiale». *Opere varie italiane e francesi di Ennio Quirino Visconti...* cit., II, 1829, p. 484.

giugno 1810, in un giorno di domenica, Visconti potè presentare ufficialmente i volumi all'imperatore, che nel frattempo li aveva comunque già scorsi e, soprattutto, ne aveva già letto la dedica per autorizzarne la pubblicazione[47]. Due giorni dopo, l'evento era divulgato nelle colonne del «Moniteur Universel» con qualche brevissima informazione sul contenuto e con la precisazione che si trattava soltanto della prima parte dell'impresa[48].

A sigillo di quest'edizione eseguita «con una spesa veramente imperiale» – sono parole dello stesso Visconti[49] – sul frontespizio del primo volume dell'*Iconographie Grecque par E. Q. Visconti Membre de l'Institut de France*, un cli-

---

[47] Era questa una norma che il primo console aveva stabilito sin dal 19 ottobre 1803 e che si estendeva alla moglie Giuseppina: cfr. *Correspondance de Napoléon Ier, publiée par ordre de Napoléon III*, IX, Paris, Imprimerie Impériale, 1861, p. 76, n. 7214. Il succedersi di questi ultimi momenti di panico trapela da alcuni biglietti inviati da Visconti a Barbier, il bibliotecario di Napoleone, s. l., s. d., conservati in BNF, *n. a. F.* 1393, cc. 470-473. L'*Autogr. Rothschild*, A. XVIII. 571, tome X, conservato nella stessa biblioteca, s. l. s. d. e con firma autografa, è la *Nota* vergata da Visconti al momento di sottoporre i capitoli IX, X, XI e XIII della seconda parte ad una prima lettura dell'imperatore. Vi si spiega tra l'altro che: «Le desordre dans lequel j'ai trouvé quelques parties de l'histoire des rois m'ont obligé de m'étendre davantage dans les recherches historiques, pour tâcher d'y apporter quelque lumière nouvelle. Les chapitres qui complètent l'Iconographie grecque et qui contiennent les rois Parthes et Sassanides quelques autres princes de la haute Asie, et de l'Afrique, et les Ptolémées [vale a dire i capitoli XV, XVI, XVII, XVIII e XIX], sont actuellement sous presse». Secondo l'*État des avances faites par M. Barbier pour le Service des Bibliothèques de Sa Majesté l'Empereur et Roi pendant le mois de Mai 1810*, docc. 269 e 271, conservato nelle ARCHIVES NATIONALES DI PARIGI, O^2 33, già l'8 maggio «d'ouvrage de M. Visconti» sarebbe entrato nel «dépôt de la Bibliothèque de la rue du Bac», vale a dire in quella che dal 1807 era diventata la grande biblioteca dell'Imperatore, curata da Antoine Barbier e da Carlo Denina. Devo la conoscenza di questo importante documento alla generosità di Danielle Denise. Su questo «dépôt» della rue du Bac si veda J. BENOIT, *Les bibliothèques impériales*, in *Livres précieux du musée de Malmaison...* cit., pp. 33-36. L'esemplare della *Iconographie grecque* conservato oggi nella biblioteca del castello della Malmaison è il solo tra quelli che ho finora rintracciato a portare il timbro del «Cabinet de S. M. l'Empereur et Roi»: cfr. *Ibid.*, p. 122, n. 46.

[48] N. 170, Mardi, 19 Juin 1810, p. 672: «Paris, le 18 juin. Dimanche 17 du courant, M. Visconti, membre de l'Institut a eu l'honneur de présenter à S. M., dans le palais de Saint Cloud, 3 vol. in-folio ornés de figures et contenant l'*Iconographie grecque*. Cet ouvrage qu'il a exécuté par ordre de l'empereur et dont S. M. a daigné d'accepter la dédicace, fait la première partie de l'*Iconographie ancienne*, ou du recueil de tous les portraits authentiques des empereurs, rois, et hommes illustres de l'antiquité. Des notices historiques et des remarques critiques accompagnent chaque portrait. L'auteur travaille à l'*Iconographie romaine*». L'anno 1808 stampato sul frontespizio dell'*Iconographie grecque* corrisponde dunque al compimento del lavoro di redazione, non a quello di pubblicazione.

[49] Si veda il brano di lettera citato sopra alla nota 46.

peo decorato con i simboli dell'impero napoleonico, ma «alla maniera degli scudi macedoni», presentava il busto del *Napoleone* in bronzo che Chaudet aveva realizzato per la *Colonna Vendôme*[50]. In epigrafe, una breve citazione dalla *Naturalis Historia* di Plinio spiegava che «*Nullum est majus felicitatis specimen quam semper omnes scire cupere, qualis fuerit aliquis*»[51]. «Il n'y a pas de plus grande preuve de la félicité d'un mortel que le désir qu'il inspire à tous les hommes de connoître ses traits», traduceva Visconti nella «Explication de la Vignette du Frontispice»[52], ricordando nel contempo che l'antichità aveva riservato le *imagines clipeatæ* soprattutto ai ritratti degli imperatori e dei re e le aveva sospese ai muri interni dei templi. L'intento celebrativo dell'opera era dunque esplicitato subito e senza false reticenze. Novello re macedone, Napoleone aveva la sua effigie sospesa nel grande tempio della Storia. Grazie alla sua munificenza regale, un gran numero di ritratti conservati su tanti monumenti dispersi o mutilati dal tempo e dalla barbarie potevano dirsi sottratti alla distruzione e all'oblio. E, secondo gli auspici espressi nella dedica[53] dal primo antiquario dell'Impero, queste effigi illustri sarebbero passate tutte insieme ai posteri «comme un digne cortège de Votre renommée». Tanto più che

> «L'Iconographie ancienne appartient encore à Votre Majesté à un autre titre: elle prépare de loin Son histoire. Les qualités qui distinguent les grands hommes des temps anciens, et qui forment leur portrait moral, sont toutes dans le domaine de Sa gloire. L'histoire des législateurs, des guerriers, des conquérants, des fondateurs des Empires, des restaurateurs des grandes institutions sociales, rappelle à chaque page celle de votre Majesté.
>
> Puissé-je avoir rendu, sans les affaiblir, les traits caractéristiques des différents genres de mérite qui les ont immortalisés, et que, pour le bonheur de notre âge, sont tous réunis dans Votre Auguste Personne».

Era il rispettoso omaggio di un «très humble, très dévoué serviteur et très fidèle sujet», non più esule ma convinto cittadino dell'Impero, all'augusto erede dei grandi del passato.

Possiamo dunque immaginare con quale attenzione Napoleone potè scorrere le pagine in cui si ricordavano le incrinature della costituzione solo-

---

[50] Fusa nel 1808, la statua fu collocata sulla sommità della *Colonna della Grande Armata* soltanto il 5 agosto 1810.

[51] Libro XXXV, § 2,10.

[52] P. n. n. successiva al testo della dedica, cui si riferisce anche la precedente citazione.

[53] P. n. n., così come la lunga citazione che segue.

niana, che aveva messo alla testa del governo popolare ateniese il senato dei Quattrocento.

«... peuple lui-même, il manquoit de force pour contenir le peuple; et Athènes pencha toujours vers l'anarchie quand un homme ambitieux ne sut pas gagner la confiance de la multitude, et l'enchaîner à ses volontés. C'est ce qui arriva du vivant même de Solon, lorsque Pisistrate se mit à la tête d'une république où chaque application de la loi excitoit des troubles, et d'où Solon lui-même venoit de se retirer, fatigué d'être tous les jours l'interprète de sa propre législation ...»[54].

O quelle su Pericle, «appelé à gouverner Athènes par sa naissance et par son ambition», ma che in realtà fu soprattutto un grande mecenate[55]. L'acmé della storia greca era stato tuttavia l'evento di Alessandro, il cui carattere e le cui gesta «répandent un tel éclat sur son histoire, que le récit de ses exploits (...) ne pourroit faire partie d'aucun autre ouvrage historique»[56]. Di doppia stirpe divina, educato da Aristotele per essere un grande re, spinto dal padre a cercare un regno ben più degno della Macedonia, Alessandro fu preda di «cette noble ambition qui changea la face du monde ancien». In soli cinque anni conquistò il trono dell'Asia. La fondazione di Alessandria, la ricostruzione e la distruzione di un gran numero di città

---

[54] *Iconographie Grecque...* cit., *Première partie, Hommes illustres*, pp. 39-40.

[55] «Disciple d'Anaxagore, appelé à gouverner Athènes par sa naissance et par son ambition, Périclès fut pendant quarante ans le maître de la république. Il sut se maintenir dans cette position glissante et dangereuse, en se servant habilement pour flatter le peuple du talent de la parole qu'il tenoit de la nature et que l'art avoit perfectionné, et des revenus publics, ainsi que des trésors de la Grèce, pour le corrompre. Chef de l'état, et placé souvent à la tête de ses armées, Périclès eut de la valeur et du succès; mais il ne s'éleva jamais au niveau des grands capitaines, quoique sa prudence et la connoissance parfaite qu'il avoit des hommes et des choses l'aient fait sortir assez honorablement de quelques mauvais pas. S'il commença la guerre du Péloponnèse, qui fut fatale à la puissance des Athéniens, on pourra toujours dire que l'issue de cette guerre auroit été moins favorable aux ennemis d'Athènes, si Périclès eût assez vécu pour la conduire au terme; car personne n'ignore que les excès d'une populace insolente qu'il avoit délivrée de tout frein n'eurent alors plus de bornes, et que depuis sa mort on vit peu de grands hommes à la tête des affaires.

Sa réputation la plus durable et qui le fait distinguer le plus entre les autres Athéniens illustres est fondée sur les arts: les monuments superbes dont il embellit Athènes, et que le temps n'a pas encore entièrement détruits, devinrent pour lui, aussitôt qu'ils furent achevés, suivant l'observation de Plutarque, la source d'une gloire immortelle; et pendant qu'on travailloit à les élever, ils répandirent l'abondance dans toutes les classes du peuple en vivifiant la circulation, et portèrent l'aisance au sein de l'industrie et des talents (...)». *Ibid.*, pp. 61-62.

[56] *Ibid.*, p. 202.

«sont une des plus nobles parties de l'histoire grecque, et la plus intéressante peut-être des annales militaires de l'antiquité»[57]. Nel destino di Alessandro il generale Bonaparte, imperatore dei Francesi, leggeva dunque la sua propria storia.

«Parvenu à la plus grande élévation où un homme soit jamais arrivé, il ne s'endormit point sur ces trophées. Il voulut parcourir en vainqueur toutes les parties des immenses états qu'il venoit de conquérir; et il inspira l'admiration et la crainte à tous les peuples limitrophes. (...)

L'oracle d'Ammon qu'il avoit visité le reconnut pour fils de Jupiter. Cette flatterie, qui ne blessoit ni l'esprit ni les principes de la religion grecque, fut accueillie par le héros; il profita de l'excès de l'admiration qu'il inspiroit à ses contemporains, et résolut de s'en servir pour l'accomplissement des grands desseins dont la seule force des armes ne pouvoit assurer le succès. Il ne se proposoit rien moins que de former des peuples de l'Asie et de la Grèce une seule nation, et d'établir un empire unique, qui assureroit le repos des états dont il seroit composé, et contiendroit tous les autres dans un respect approchant de la dépendance.

La mort fit évanouir ces grands projets, et empêcha le bonheur du monde. (...)

Alexandre allioit sans doute quelques défauts aux qualités plus qu'humaines dont il étoit doué: mais les juges les plus sévères, en considérant la sublimité de son génie et de ses talents, fermeront les yeux sur quelques fautes pardonnables à sa jeunesse, et plus encore à la continuité non interrompue de ses succès. Un grand nombre de philosophes et d'écrivains de différents genres, anciens et modernes, se sont plu à ravaler ce héros presque au niveau des autres hommes». Ma, «plus on soumet l'histoire d'Alexandre à une critique rigoureuse, plus les faits qu'elle présente se développent à l'avantage de ce prince; et (...) la plupart des circonstances qui lui sont défavorables ne sont que de prétendus embellissements imaginés par des rhéteurs et des sophistes, et des bruits sans fondement, nés de la malveillance et accueillis par la jalousie ou par la fausse philosophie»[58].

---

[57] «... il ne tarda pas à détromper les nations voisines qui espéroient que le glaive macédonien seroit moins terrible dans de si jeunes mains. Les Thraces et les Illyriens furent subjugués; la destruction de Thèbes commanda la soumission à la Grèce entière; Alexandre en fut créé général pour la venger des Perses ses éternels ennemis. À vingt-deux ans il passe l'Hellespont, et déjà sûr de la réussite de ses projets, il distribue à ses amis tous les domaines de sa couronne, et ne se réserve que ses espérances.

Les trois batailles du Granique, d'Issus, et d'Arbèles; les sièges d'Halicarnasse et de Tyr, et tant d'autres actions qui l'élevèrent dans l'espace de cinq années sur le trône de l'Asie; la fondation d'Alexandrie, la restauration et la destruction d'un grand nombre de villes, sont une des plus nobles parties de l'histoire grecque, et la plus intéressante peut-être des annales militaires de l'antiquité». *Ibid.*, p. 203.

[58] *Ibid.*, pp. 203-205.

Così come la diceria che nessuno dei suoi ritratti autentici sarebbe sopravvissuto, quando ben si sa sino a che punto «la vanità, l'entusiasmo, la gratitudine, il timore, le lusinghe, l'amore delle arti e della gloria, la curiosità e la superstizione stessa li avevano moltiplicati all'infinito, tanto da vivo che da morto». Apelle aveva dipinto il suo ritratto in un numero imprecisabile di opere, Lisippo e la sua scuola avevano spesso ripetuto i suoi tratti nel bronzo, e, con i templi elevati in suo onore e i giochi solenni celebrati alla sua gloria, avevano fatto sì che «son image étoit aussi répandue et aussi connue que les images des dieux»[59]. E anche in questo le rassomiglianze erano stringenti, quando si pensi alla profusione di ritratti di Napoleone e dei Napoleonidi commessi in qualche anno per la capitale e per le diverse province dell'Impero[60].

Se il capitolo su Alessandro Magno costituiva il momento culminante della *Iconographie grecque*, ci si può chiedere come venivano presentati l'Impero ed i suoi dignitari nella parte dell'*Iconographie romaine* che forse Napoleone riuscì ancora a leggere in assoluta anteprima, dato che la pubblicazione, autoriz-

---

[59] «En effet la vanité, l'enthousiasme, la reconnoissance, la crainte, la flatterie, l'amour des arts, l'amour de la gloire, la curiosité, la superstition même, les avoient multipliées à l'infini de son vivant et après sa mort. Apelle l'avoit peint tant de fois, qu'au jugement de Pline c'étoit une peine inutile que d'en vouloir fixer le nombre. Lysippe et ses disciples l'avoient souvent répété sur le bronze. Des temples que l'on avoit élevés, des jeux solennels que l'on célébroit en son honneur dans les villes de la Grèce et de l'Orient qu'il avoit fondées ou favorisées, et même dans plusieurs autres qui ne tenoient rien de lui, avoient fait que son image étoit aussi répandue et aussi connue que les images des dieux. Il étoit difficile de croire que ces monuments eussent tous disparus, ainsi que les nombreuses copies qu'avoit dû produire le goût pour l'imitation, qui étoit si général chez les anciens: aussi plusieurs de ces copies ont-elles été conservées. On manquoit seulement de moyens assez sûrs pour les reconnoître; le hasard nous les a heureusement procurés: un hermès, placé maintenant dans le musée Napoléon, nous a donné le portrait d'Alexandre-le-Grand, assuré par une inscription antique». *Ibid.*, pp.206-207. E naturalmente si tratta dell'*Alessandro Azara*, la cui storia ebbe ad intrecciarsi con quella di Napoleone, come si è già ricordato all'inizio di queste considerazioni. Tra gli innumerevoli studi sull'iconografia e sulle gesta di Alessandro si vedano *Zu Alexander d. Gr. Festschrift G. Wirth zum 60. Geburtstag am 9. 12. 86*, a cura di W. WILL e J. HEINRICHS, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1988; *Alexander the Great. Reality and Myth. Atti del convegno internazionale, Roma, 27-29 gen. 1992*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1993; *Lisippo. L'arte e la fortuna, catalogo della mostra Roma, Palazzo delle Esposizioni*, a cura di P. MORENO, Milano, Fabbri, 1995, pp. 26-30, 63-67, 148-155, 157-165, 169-178, 331-346 e 401; e *Alessandro Magno...* cit. Per una rilettura del mito di Alessandro nella Francia d'Ancien Régime si vedrà invece C. GREILL - C. MICHEL, *L'École des princes ou Alexandre disgracié*, Paris, Les Belles Lettres, 1988.

[60] Anche a tal proposito risulterà particolarmente importante l'edizione dei *Registres de Correspondance* di Denon citati sopra alla nota 1.

zata in tempi di Restaurazione, avvenne solo nel 1817[61]. L'Impero vi era pienamente legittimato come forma di governo sin dalle pagine consacrate alla congiura di Bruto e Cassio, due volgari assassini i quali avevano immolato al loro odio personale «non le tyran, mais le père de la patrie»[62]. Tre erano «gli uomini di stato e di guerra» della Roma imperiale repertoriati da Visconti, e, tra questi, Agrippa diventava il simbolo di un lungimirante mecenatismo pubblico, fondamentale per l'educazione del gusto «d'une multitude qui devoit désormais renoncer à ses habitudes anarchiques, et à son penchant pour la sédition et la

[61] *Première partie. Hommes illustres*, t. I, Paris, de l'Imprimerie de P. Didot L'Aîné. Sul frontespizio vi appariva un cammeo col busto di Luigi XVIII *Servatori Civium* «vu de profil et ajusté dans le goût antique». Spiegandone l'iconografia, Visconti esplicitava che la breve scritta, «tracée autour du portrait, et empruntée des médailles, fait allusion à la couronne civique, et désigne le Roi comme le sauveur de la France». *Ibid.*, p. n. n. Già in una lettera all'amico Giovanni Gherardo De Rossi del 27 novembre 1815, conservata in BAV, *Vat. Lat.* 10307, cc. 153-154, e edita in *Opere varie*... cit., IV, pp. 597-599, Visconti annunziava: «L'Iconografia si continuerà: ora è sospesa per qualche momento sino a che nuovi fondi si facciano: gli spero nel mese entrante».

[62] «... La conspiration se forma; les conjurés se lièrent par leur parole sans aucun serment; aucun d'eux ne la trahit; et le plus grand des Romains fut assassiné en plein sénat, le 15 mars de l'an 710 de Rome, et tomba sous les poignards sacrilèges de quelques sénateurs ingrats auxquels il avoit pardonné, ou qu'il avoit comblés de ses bienfaits. Ses assassins, affectant de se montrer comme les libérateurs de la patrie et comme des tyrannicides, sortirent de la salle leurs poignards ensanglantés dans la main, et le bonnet de la liberté porté devant eux au bout d'une pique. Ils furent suivis d'une troupe d'autres sénateurs qui, applaudissant à leur forfait et voulant, après coup, s'y associer lâchement, proclamoient à grands cris la liberté de Rome, et tenoient élevés, pour les faire voir, des glaives qu'ils venoient d'emprunter. Les malheureux ! l'histoire n'a point inscrit leurs noms parmi ceux des prétendus libérateurs de la patrie, mais la vengeance publique les reconnut pour leurs complices.

Si Brutus, séduit par une fausse idée du bien public, avoit commis ce crime pour rendre à Rome le gouvernement sous lequel durant cinq siècles elle avoit fleuri et s'étoit élevée au-dessus des autres nations, il dut être frappé d'étonnement quand il vit le deuil, la confusion et la terreur dans lesquels son attentat avoit plongé sa patrie, et quand il sentit que, pour assurer ses propres jours et ceux de ses complices, il étoit indispensable qu'ils se retirassent dans un lieu fort tel que le Capitole, et s'environnassent d'une troupe de gladiateurs que l'un des conjurés, Decimus Brutus, avoit soldés pour servir aux spectacles (...) mais les dispositions de César avoient été si bien prises, et la nature des affaires réclamoit si hautement l'autorité d'un monarque, que, malgré les intérêts contraires, ils crurent devoir respecter les actes et même les volontés du dictateur. (...) une reconciliation eut lieu entre le consul Marc-Antoine et les conspirateurs: mais aux funérailles de César et à la vue de son corps, le peuple, vivement ému de ce spectacle, et bientôt transporté de fureur, força par ses menaces et ses insultes les conjurés à reconnoître qu'ils avoient immolé à leur haine particulière non le tyran, mais le père de la patrie....». *Iconographie romaine*... cit., pp. 92-93.

guerre civile»[63]. Tra i letterati, Mecenate appariva come il perfetto cortigiano, «onesto, zelante, senza ambizioni e senza intrighi, e interamente devoto al potere e alla gloria del suo principe»[64]. Quasi un autoritratto dell'«umile, devoto e fedele» Ennio Quirino Visconti, l'aedo della moderazione quale gran virtù dell'uomo di corte, ma già ben men fedele suddito del suo primo grande benefattore Pio VI[65].

Al momento della presentazione dei tre volumi dell'*Iconographie grecque* a Saint-Cloud, l'imperatore decise di non metterla in vendita. «Ne voglio tutta l'edizione riserbata per me – avrebbe esclamato –. Quali uomini in tutta Europa, sarebbero capaci di fare un'opera simile?». E tra lo stupore generale chiese all'imbarazzatissimo Visconti una lista coi nomi di tutti coloro cui desiderava farne dono. L'evento era talmente eccezionale che dieci anni più tardi, Giovanni Labus scrivendo un medaglione del defunto antiquario non potè esimersi dal ricordare che

«si era bensì veduto e si avea fra i miracoli un Dionigi fatto cocchiere del suo carro reale per condurre in esso quasi a trionfo per le pubbliche strade di Siracusa Pla-

---

[63] A Roma Agrippa fece elevare «des temples plus magnifiques que tous ceux qu'on y voyoit auparavant» e costruire «des aqueducs, des fontaines, des thermes, qu'il décora des plus beaux ouvrages des arts; nouveau genre de luxe auquel la monarchie naissante aimoit à accoutumer les Romains. Ce fut sans doute à cette occasion qu'il déclama contre l'égoïsme de quelques riches particuliers qui ornoient de ces chefs-d'œuvre leurs campagnes et leurs maisons de plaisance. Il jugeoit que ces nobles productions du talent des Grecs, exposées au public dans la capitale, charmeroient le loisir et formeroient le goût d'une multitude qui devoit désormais renoncer à ses habitudes anarchiques, et à son penchant pour la sédition et la guerre civile. (...) Parmi les qualités et les vertus que les historiens du temps ont remarquées dans Agrippa on distingue particulièrement sa célérité dans l'exécution de ses vastes et nombreuses entreprises, et la modération par laquelle il sut conserver la bienveillance d'Auguste, à qui il avoit rendu tant et de si importants services. Trois fois il avoit mérité les honneurs du triomphe, trois fois il les refusa. Auguste aimoit que les grands de l'empire contribuassent à l'embellissement de la capitale; Agrippa les surpassa tous pour le nombre, l'utilité, et la magnificence des monuments qu'il fit élever. Mais plus jaloux de la gloire de son maître que de la sienne, il lui fit honneur d'une grande partie de ses ouvrages, et il ne s'en attribua quelques-uns que par son ordre exprès...». *Iconographie romaine...* cit., pp. 133 e 136. Corbulone e Urso Serviano sono gli altri due personaggi pubblici ricordati per l'Impero.

[64] «Auguste regretta toute sa vie son ami, ce courtisan honnête, zélé, sans ambition, sans intrigue, et dévoué tout entier à la puissance et à la gloire de son maître. Content de son crédit à la cour et de ses richesses immenses, et fier de la grandeur de ses aïeux, Mécène avoit voulu rester dans l'ombre des chevaliers, et avoit refusé constamment les dignités de l'état, et même celle de sénateur». *Ibid.*, p. 194.

[65] Cfr. D. GALLO, *I Visconti. Una famiglia romana al servizio di papi, della Repubblica e di Napoleone*, in «Roma moderna e contemporanea», II, (1994), pp. 77-90.

tone; un Alessandro Severo coprire col suo manto imperiale Ulpiano giurista per fargli della sua porpora vestimento per onore, e scudo per difesa: ma un letterato che regalasse agli amici e ai compagni di suoi studj le proprie sue opere colla mano di un re, non si era veduto ancora, e potea solo un Italiano e un Visconti presentarne l'esempio»[66].

Fu più tardi che per la vendita si decise di farne tirare un'edizione in 4° con il solo testo, cui si accompagnò un atlante con l'insieme delle tavole nel formato originale[67]. Apparsa nel 1811 e datine in dono cinquecento esemplari al solo Visconti quale ricompensa per il suo insigne lavoro[68], questa edizione in piccolo fu la tanto attesa *Iconographie ancienne* dell'Europa dei dotti[69]. Il desti-

---

[66] *Notizie intorno la vita di Ennio Quirino Visconti,* a cura di G. LABUS, Milano, per Niccolò Bettoni, 1818, p. 26, e p. 25 per la breve citazione che precede. Per ovviare al fatto che l'opera non fu messa in vendita, Aubin-Louis Millin, uno dei conservatori del «Cabinet des médailles et antiques de la bibliothèque impériale», ne diede un riassunto dettagliato della prima parte nel «Magasin Encyclopédique», V, (1810), pp. 408-432. Aveva in programma di fare altrettanto per la seconda, ma la stampa dell'edizione in 4° gli risparmiò il lavoro. Tra le persone che ricevettero l'opera in omaggio su suggerimento dell'autore ricordo Vincenzo Monti (cfr. lettera del medesimo ad E. Q. Visconti del 30 dicembre 1810 edita in *Due discorsi inediti...* cit., pp. 130-131; e in P. TREVES, *Lo studio dell'antichità classica...* cit., I, t. II, p. 212), Giovanni Gherardo De Rossi, Alexander von Humboldt, gli architetti Percier e Fontaine, Millin, Jean-Pierre Collot e il re di Baviera. Così nelle liste conservate nel dossier *Iconographie* dell'archivio parigino della famiglia Du Perrier de Larsan.

[67] Nella lettera inviata a Roma al fratello Filippo Aurelio il 3 luglio 1810, Visconti scriveva: «Saprete già che ho presentata il dì 17 Giugno l'Iconografia Greca all'Imperatore. Quest'opera è di tre volumi in foglio. Non è ancor deciso se se ne farà una picciola edizione. La grande non si vende». BAV, *Autografi Ferrajoli-Raccolta Visconti*, cc. 7299-7300.

[68] Così L.T. VISCONTI, *Autobiographie...*, cit., p. 24, il quale commentava: «Malgré la munificence du don, il est évident qu'il aurait été préférable pour mon père d'avoir une somme bien au-dessus de la valeur des 500 exemplaires». Da questa stessa fonte (*ibid.*) si apprende poi che per tutta la durata dei lavori l'antiquario aveva goduto di un «traitement» di 4.000 F.

[69] Erano infatti giunte a Visconti lettere del tenore di questa, inviata da Berlino da Carl August Boettiger il 30 ottobre 1808: «... Votre *Iconologie* si désirée par tous les amateurs et *quicquid est hominum venustiorum*, quand paraîtra-t-elle ? Nous avons tâté dans les ténèbres jusqu'à présent. Nous serons éclairés par votre flambeau et mille erreurs tomberont à jamais. Je brule d'impatience d'en pouvoir mettre à profit tous les éclaircissements. Faites-moi savoir quand'elle [sic] sera donnée au public et je donnerai ordre à mon libraire qu'on m'en expédie un des premiers exemplaires». Cfr. *Due discorsi inediti...* cit., pp. 127-128. Questa edizione in 4° fu tirata in 800 esemplari: 500 andarono a Visconti e gli altri 300 rimasero a disposizione del ministero degli Affari esteri. Così nella *Note sur l'ouvrage l'*Iconographie Ancienne, *époque de son commencement, abus qui en retardent et en empêchent l'achèvement*, conservata negli ARCHIVES DU PERRIER DE LARSAN, Parigi, *dossier Iconographie.* A Parigi, i volumi furono messi in vendita sin dal mese di settembre «chez H. Agasse, imprimeur-libraire, rue des Poitevins, n° 6» – l'editore del «Moni-

no non volle che i due attori principali di questa impresa potessero vederne il compimento. Visconti spirò il 7 febbraio 1818, Napoleone il 5 maggio 1821, mentre gli ultimi volumi delle due edizioni dell'*Iconographie romaine* furono terminati da Mongez, già amministratore della Zecca, soltanto tra il 1826 e il 1829, sotto Carlo X[70]. Era stata una delle *Dodici fatiche dell'Imperatore Napoleone* – per la cui realizzazione la Francia aveva investito un milione e ottocentomila franchi – il cui Merito avrebbe dovuto essere anche immortalato in un rilievo in porcellana da eseguirsi a Sèvres su disegno di Évariste Fragonard[71]. Ma, soprattutto, l'*Iconographie grecque* era uno dei libri che Napoleone aveva voluto portare con sè nel lontano esilio di Sant'Elena[72].

---

teur Universel» – al prezzo di 240 F per ogni esemplare sommariamente rilegato in cartone: cfr. la lettera inviata dai librai Treuttel et Würtz ad E. Q. Visconti il 5 settembre 1811 conservata *ibidem*, e «Le Moniteur Universel», n. 270, Vendredi 27 sept. 1811, p. 1034. Per l'occasione, lo stesso «Moniteur», n. 52, Jeudi 21 févr., e n. 54, Samedi 23 févr. 1811, alle pp. 203-204 e 210-211, ristampava la presentazione della prima parte già pubblicata da Millin nel «Magasin Encyclopédique» dell'anno precedente. Cfr. sopra nota 66.

[70] Nel frattempo, nel 1818, si era stampata a Milano, per Nicolò Bettoni, una traduzione italiana del primo volume dell'*Iconografia romana* curato da E. Q. Visconti, seguito, tra 1824 e 1826, sempre a Milano, ma chez L. P. Giegler, Libraire, de l'Imprimerie et Fonderie de Jean-Joseph Destefanis à S. Zeno n° 534, da due edizioni separate, una francese e una italiana, della *Iconographie grecque* in tre volumi, in 4° e in 8°, e rispettive tavole, a cura di Giovanni Labus. Le informazioni più esatte sulla complessa storia editoriale di quest'opera si avevano sino ad oggi in J.-C. BRUNET, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres...*, V, Paris, Firmin Didot pères, fils et C° 1864[5], coll. 1313-1314; e, per le edizioni milanesi, in G. SFORZA, *Ennio Quirino Visconti e la sua famiglia*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria», LI, (1923), pp. 219-220.

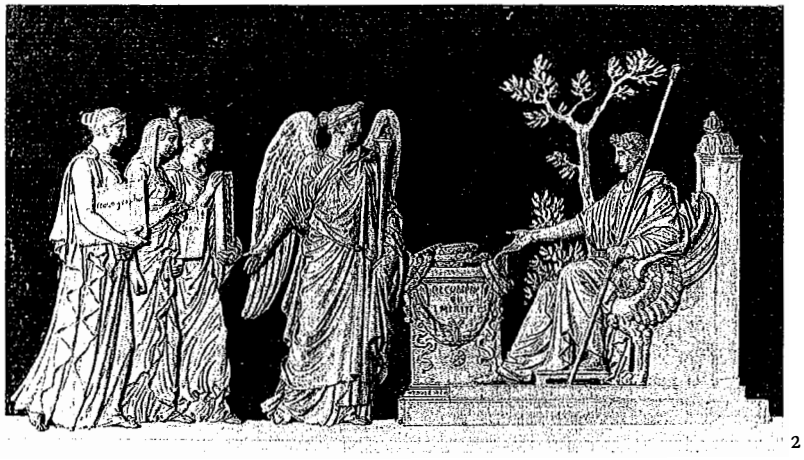
[71] È stata Marie-Anne Dupuy a segnalarmi l'esistenza di questo progetto, per un'opera mai realizzata, conservato negli ARCHIVI DELLA MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES, n. i. F 4M 1832 n° 17 (10), e rappresentante tre giovani donne velate in atto di porre sull'altare del «Merito» i volumi dell'*Iconographie*, della *Description de l'Égypte* e de *Les médailles ou l'Histoire* (*L'Histoire Métallique de l'Empereur* ?) al suono della Fama e alla presenza dell'imperatore in trono. A Sèvres si produssero invece due *Services Iconographiques* per la decorazione dei quali si utilizzarono alcune tavole del lavoro di Visconti: cfr. T[ESSIER?], *Manufactures Royales. Exposition publique*, in «Moniteur Universel», Mardi, 6 Janv. 1818, p. 23; e *The Sèvres Porcelain Manufactory. Alexandre Brongniart and the Triumph of Art and Industry, 1800-1847*, catalogo della mostra (*New York, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, 17 ott. 1997 - 1° febbraio 1998* a cura di D.E. OSTERGARD, New York, 1997, p. 191, n. 23 e pp. 349-351, nn. 139 a-d. Devo quest'ultima referenza bibliografica alla cortesia di Tamara Préaud.

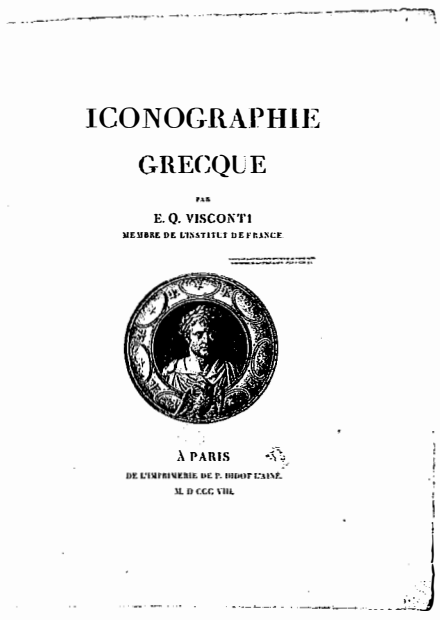
[72] Così nella lettera del 25 giugno 1815 dettata da Napoleone al Gran Maresciallo Bertrand e indirizzata a Barbier, il cui testo è trascritto da J. BENOIT, *Les bibliothèques impériales...* cit., pp. 48-49.



1) C. NORMAND da E.B. GARNIER, *Portrait de S. M. l'Empereur et Roi dans son intérieur;* incisione al tratto. (C.P. LANDON, *Recueil de pièces choisies parmi les ouvrages de peinture et de sculpture exposées au Louvre le 14 octobre 1808*, A Paris, chez C.P. Landon, 1808, II, tavv. 23 e 24). Negativo dell'autore.

2) É. FRAGONARD, *L'Iconographie, La Description de l'Égypte, Les Médailles ou l'Histoire.* Progetto, mai realizzato, per un rilievo in porcellana della serie delle Dodici fatiche dell'Imperatore Napoleone. Disegno al tratto con acquerello di seppia e ritocchi di biacca. mm. 220×320. Archives de la Manufacture Nationale de Sèvres, n. i F 4M 1832 n° 17 (10). Nég. Marc Jeanneteau/ © Parigi, C.N.M.H.S.3




ICONOGRAPHIE

GRECQUE

PAR

E. Q. VISCONTI

MEMBRE DE L'INSTITUT DE FRANCE

À PARIS

DE L'IMPRIMERIE DE P. DIDOT L'AÎNÉ.

M. D CCC VIII.

3) R.V. MASSARD su disegno di P. BOUILLON, Frontespizio con un'interpretazione dei Napoleone in bronzo di Chaudet in imago clipeata. Bulino (*Iconographie Grecque par E. Q. Visconti Membre de l'Institut de France. Première partie. Hommes illustres*, à Paris, de l'Imprimerie de P. Didot l'Aîné, 1808). Negativo della Bibliothèque Nationale de France, Réserve du Département des Imprimés.

4) A. DESNOYERS su disegno di J.A.D. INGRES, Cammeo in sardonica e onice orientale della gliptoteca dell'imperatrice, bulino (*Iconographie Grecque par E.Q. Visconti Membre de l'Institut de France. Seconde partie.* Rois, à Paris, de l'Imprimerie de P. Didot l'Aîné, 1808, tav. 53, n. 3). Negativo della Biblioteca apostolica vaticana.

5) MONGEOT su disegno di LACLUZE e E.H. MONTAGNY, *Législateurs. Lycurgue*, bulino (*Iconographie Grecque par E.Q. Visconti Membre de l'Institut de France. Première partie. Hommes illustres*, à Paris, de l'Imprimerie de P. Didot l'Aîné, 1808, tav. 8). Negativo della Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie.

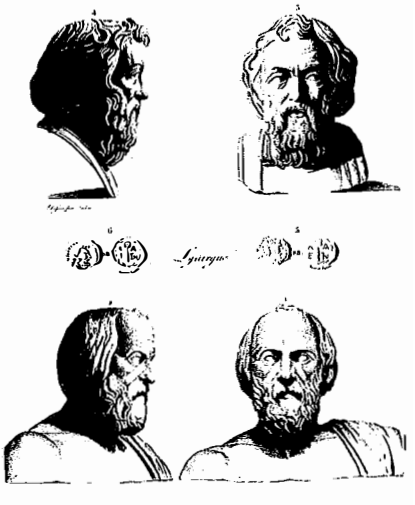
3

4


ROIS D'ÉGYPTE.

Ptolemée II Philadelphe & Arsinoé fille de Lysimaque.

5


LÉGISLATEURS.

Lycurgue.

GÉRARD HUBERT

Primi ritratti italiani del generale Bonaparte. Ipotesi e realtà

Venendo dopo parecchi studi italiani recenti, questa breve comunicazione riporta soltanto le conclusioni provvisorie di un ricercatore francese interessato alla scultura, su un argomento complesso nel quale si cimenta dopo quasi mezzo secolo. Pochi personaggi storici hanno avuto una tale abbondanza di ritratti; ce ne sono troppi che rientrano nella leggenda o non sono altro che ripetizioni, con o senza varianti. Ad ogni modo era molto difficile rendere i tratti di Bonaparte, che cercava di essere impassibile, ma il cui sguardo, di volta in volta affettuoso o folgorante, affascinava. Anche quando accettava una seduta di posa egli non stava fermo un minuto, accudiva alle proprie faccende. Seppur giovane, ispirava rispetto nonostante la sua magrezza, il colorito giallastro, la sua aria malaticcia, trascurata. Il compito dei ritrattisti era arduo con lui.

Fino al suo arrivo in Italia nella primavera 1796, non si conoscevano dei ritratti precisamente datati. Ci furono probabilmente disegni, miniature o incisioni. In effetti, la liberazione di Tolone nel dicembre 1793 gli valse il grado di generale, un debutto di notorietà. La giornata del 13 vendemmiaio dell'anno IV (5 ottobre 1795) ne faceva un generale di divisione, incaricato del comando dell'armata dell'Interno, poi il 2 marzo 1796, di quello dell'armata d'Italia. Fra queste due date, egli è l'idolo di Parigi, l'oggetto di caricature, di incisioni popolari, non di ritratti in posa.

Bisogna scartare il disegno firmato Pontornini, che mostra il profilo destro di un giovane tenente a Tournon nel 1785 (museo di Versailles). È ancora riprodotto nel 1997 ne *l'album dell'Imperatore*, pubblicato a Parigi da Robert Laffont, benché la falsità sia provàta da decenni. Il profilo stesso è ispirato a disegni, stampe e medaglie degli anni 1796-1797.

Lo stesso dicasi per lo schizzo dipinto da Greuze (collezione privata) in cui si è voluto vedere un ritratto del capitano a Parigi nel 1792 mentre si tratta di uno studio per il ritratto in piedi del console (museo di Versailles e di Malmaison).

Si rimpiange però l'assenza di schizzi, tracciati fisionomici o incisioni per questo periodo preparatorio ad una carriera prodigiosa.

Il ruolo giocato dal generale fin dalla primavera 1796 nella storia d'Italia giustifica il desiderio, il bisogno stesso, di diffonderne l'immagine fra il pubblico. Bonaparte ne era cosciente; egli indusse o favorì i ritratti.

Bisognava preferire la precisione, la realtà o un certo ideale? Domanda cruciale. Si doveva soddisfare un padrone difficile, preoccupato della sua popolarità, del suo prestigio, quindi trovare un compromesso che esaltava la somiglianza e accettabile per tutti. Solo artisti affermati avevano la fortuna di riuscirci.

In questa missione, Andrea Appiani (1754-1817) e Giuseppe Ceracchi (1751 -1801) precedettero di poco i francesi Gros e Boizot.

Bonaparte fece la sua entrata ufficiale a Milano il 15 maggio 1796, era la domenica di Pentecoste. Il milanese Appiani, pittore e disegnatore apprezzato, buon ritrattista, «schizzò» il generale a sua insaputa la domenica seguente, in base al suo servitore Repossini; il generale Delpinoy gli domandò subito dopo il ritratto di Bonaparte. Il 9 giugno il *Corriere milanese* menziona il quadro che rappresentava *Napoleone Bonaparte dopo la battaglia di Lodi* come compiuto, cosa che sembrava straordinaria per una composizione a olio. Si trattava di un disegno preparatorio o di uno schizzo? Nel suo *Giornale di viaggio* anche il generale Desaix lo descrive, ma nel 1797, così come lo conosciamo attraverso il quadro di Dalmeny House e attraverso le incisioni. Il 25 giugno 1797, ossia un anno dopo la nota del *Corriere*, Bonaparte scrisse al pittore: «Prego il cittadino Appiani di consegnare al latore il mio ritratto, che desidero avere e che potrò rimandarglielo per finirlo in un altro momento».

In quella data il quadro non era pertanto affatto terminato, Bonaparte ha visto lo schizzo realizzato a fine novembre-inizio dicembre 1796 dal giovane pittore Antoine Gros (1771-1835), che ha ottenuto delle pose grazie alla complicità della cittadina Bonaparte, che ha tenuto suo marito un momento seduto sulle sue ginocchia. Appiani sarà geloso di questo favore che non ha ottenuto: tutti e due sono ugualmente onorati, ricevono missioni e ordinazioni, ma il «Bonaparte ad Arcole» di Gros, finito, apparve al Salone del 1801 (museo di Versailles); il «Bonaparte a Lodi» di Appiani non avrà questa fortuna. I due ritratti furono incisi e così largamente diffusi, prima quello di Gros, sembra grazie al contributo finanziario di Bonaparte, poché la stampa di Longhi è datata a Milano nel 1798, poi quella di Appiani a Londra nel 1800 attraverso Smith, a Berlino nel 1799 e 1801 attraverso Le Grand. Dopo la «lettera» dell'acquaforte pubblicata il 3 dicembre 1801, il quadro di Appiani apparteneva al Primo Console. Ci dispiace di non sapere come questo primo ritratto, che non

sembra aver avuto delle repliche (mentre quello di Gros ne ebbe), s'è ritrovato, con altre reliquie, in Scozia nella collezione di lord Rosebery, antico ministro della regina Vittoria, affascinato durante tutta la vita da Napoleone, a cui consacrò un libro rimasto classico (*Napoleone l'ultima fase*).

Si deplora anche di ignorare la sorte della sola testa, pitturata su legno, che assomiglia a quella del quadro di Rosebery, vista da Bertarelli verso il 1903 nella collezione Enrico Osnago di Milano, conosciuta per un'antica fotografia ed un'incisione anonima. Era una copia o uno schizzo per il quadro? Era forse appartenuta a Francesco Visconti? Era all'origine dell'incisione di Bonaparte a mezzo busto, in uniforme, in una cornice ovale, intitolata «...Appiani pinx. 1796. P.M. Alix sculp. A Parigi presso Drouhin»? Appiani ha dipinto il generale, coperto da un grande cappello impennacchiato, al galoppo girato verso destra in un paesaggio di montagna, quadro conosciuto attraverso il disegno di Hennequin, inciso da Tassaert. «Il ritratto successivo il Quadro originale dipinto dal vero, a Milano, dal Cittadino Appiani, appartenente al Conte Visconti Ambasciatore della Repubblica Cisalpina presso la Repubblica Francese... anno 6...». Secondo M. Pillepich la parola «ritratto» sembra indicare che solo il viso, questa volta girato a sinistra, quindi invertito in rapporto al dipinto poiché si tratta di un'incisione, è copiato sull'opera di Appiani. In questo caso, Hennequin aveva concluso la composizione e Visconti possedeva solo la testa oggi scomparsa?

L'esame del quadro di Dalmeny House, segnalato e riprodotto nel 1964 da Hugh Honour, in un articolo sullo stile Impero italiano, pubblicato dalla rivista *Apollo*, diversamente commentato, rivela una certa rigidità nella posa di Bonaparte, goffaggine nell'uniforme che infagotta il generale, un'opposizione troppo marcata tra l'austero soldato e la chiara allegoria del Genio della Storia, che scrive su uno scudo le prime vittorie dell'eroe. Il viso, certo conforme ai migliori ritratti degli artisti che hanno potuto vederlo o intravederlo allora, fisso, come una foto d'identità. Il profilo della medaglia della Repubblica Cisalpina di cui egli dona il disegno nel 1797, è più secco ancora[1].

---

[1] A. BERTARELLI, *Iconografia napoleonica 1796-1799...*, Milano 1903, pp. 12, 48; *Andrea Appiani pittore di Napoleone, catalogo* a cura di M. PRECERUTTI GARBERI, Milano, Galleria d'Arte moderna, 1969, n. 120-121; G.L. MELLINI, *Dalle carte di Francesco Reina per la biografia di Andrea Appiani*, in «Labyrinthos», 1986, 10, p. 125; G.B. SANNAZZARO, notice A. Appiani, *Allgemeines Künstlerlexikon*, I, Leipzig, s.d., p. 563-566; ID., *Per alcune incisioni derivate da A.A. ...e i ritratti napoleonici*, in «Comune di Milano. Rassegna di studi e di notizie», XVII (1993) p. 282 sgg., fig.; Général DESAIX, *Journal de Voyage, Suisse et Italie (1797)*, publié par A. CHUQUET, Paris, Plon, 1907, pp. 56-57; M. DOSSOGNE, *Napoléon et les artistes italiens, Appiani et Canova*, in «Revue des

Appiani avrà la sua rivincita sotto il Consolato e l'Impero quando potrà studiare il suo modello e diverrà il 7 giugno 1805 «primo pittore» del Regno d'Italia, come David in Francia.

Oltre e a fianco di Appiani, l'Italia ha prodotto nel 1796-1797 molti disegni e stampe del generale. Sono solo mediocri riflessi di ritratti reali, ma soprattutto pure invenzioni popolari. Tentare di compilare un elenco delle incisioni presenta un interesse relativo. Il museo del castello di Malmaison, vicino Parigi, ne conserva un certo numero, per esempio un'acquatinta di Raffaello Albertolli, pubblicata a Milano presso Antonio Crivelli (MM 53-9-5) o un'incisione a piccoli punti di Simonetti «cisalpino», pubblicato a Udine il 17 ottobre 1797 presso Bramato (antica collezione Principe Napoleone). Anche il Museo napoleonico della fondazione Primoli a Roma ne possiede, particolarmente quello di C. Lasinio, datato 1797, in cui Bonaparte presenta il suo profilo destro; si nota il suo naso arcuato, i suoi lunghi capelli. Le spalline, come l'abito con lo sparato bianco sono fantasiose, come la cornice ovale circondata da trofei (20x15, riprodotta a p. 31 del catalogo dell'esposizione *Mito e storia nei «Fasti di Napoleone...»*, 1986). Il volume classico di Armand Dayot, *Napoleone raccontato attraverso l'immagine* (Parigi, 1895, p. 32-33) riproduce tre stampe italiane: una incisa a Milano nel 1796, rappresenta il profilo sinistro del generale, vestito della sua uniforme, le altre due, fantasiose, mostrano sia il profilo sinistro di un personaggio dal naso rivolto all'insù, coperto da una larga feluca, sia il profilo destro di un personaggio grottesco, coperto da un cappello poco regolamentare, vestito di un abito con lo sparato bianco con spalline e gorgiera. Si potrebbero moltiplicare gli esempi. In quest'epoca i ritratti di Appiani per l'Italia e di Gros per la Francia sono gli unici importanti.

Nella scultura, il solo busto italiano ben documentato è l'opera del romano Giuseppe Ceracchi (1751-1801) ma il modello originale resta sempre misterioso per noi. Questo artista esaltato, dal talento incisivo e virile, dopo un soggiorno negli Stati Uniti, si trova nel luglio 1795 a Parigi. Egli appoggia un intervento francese in Italia e forse incontra Bonaparte. L'8 ottobre 1796 il direttore Carnot informa il commissario, vicino al generale in capo, dei progetti dello scultore che si reca a Milano dove Bonaparte l'autorizza a modella-

---

Études napoléoniennes», 1934, p. 297-299; COZZI, *A.A. medaglista proposta per un «corpus» delle medaglie disegnate dell'Appiani*, in «Medaglia», XXII (1987), pp. 96, 102-103; *1796-1797. Da Montenotte a Campoformio. La rapida marcia di Napoleone Bonaparte*, Roma 1997, specie la nota 36; A. PILLEPICH, *Milan capitale napoléonienne*, tesi di dottorato, II, Paris, Sorbonne, 1997, p. 549-563; *I «Fasti di Napoleone» di A.A., catalogo della mostra*, Tolentino 1997, testi di E. Bairati, M. Pivetta, N. Raponi.

re il suo busto. Fin dalla primavera 1797 Ceracchi è di nuovo a Parigi da dove riparte in fretta per Milano poi Roma. Da questo primo busto dal vero, dei calchi sono inviati in fretta a Parigi dove Boizot se ne dovette «impossessare», e anche a Londra, dove delle incisioni se ne ispirarono, particolarmente Henry Richter che ne propose dei calchi alla sua clientela. Il diplomatico François Cacault ne ricevette un gesso, tramandato al museo di Nantes dove è stato distrutto alla fine del XIX secolo, senza essere stato fotografato e senza che si sappia se era ben conforme alle incisioni. Non conosciamo gessi antichi. In compenso esistono dei marmi di questo tipo e si dubita che Ceracchi stesso abbia avuto il tempo di eseguirli, tanto più che egli aveva in fretta affrontato un altro busto del suo eroe, trattato all'antica e di più grande misura.

Il marmo più conosciuto appartiene alla Fondazione Coronini-Cronberg di Gorizia. È più piccolo del naturale (39x40 senza il peduccio). Il viso magro, dal naso imperioso, dal mento forte, dagli zigomi sporgenti sulle guance smunte, con le labbra finemente disegnate, gli occhi animati dalle iridi e le pupille incise, sprofondati sotto l'arcata sopracciliare, è incorniciato da lunghi capelli, ben pettinati, legati sull'occipite, come nel ritratto di Appiani. L'uniforme diritta, senza risvolti, dal collo ripiegato, quasi conforme a quella dei generali della Repubblica, lascia vedere la cravatta stretta, la punta del gilet, i ricami di fiorellini e di foglie di alloro. I tratti, sfumati di malinconia romantica, corrispondono bene agli schizzi di Gros o di David. L' «altissima fattura», riportata dalla redattrice della notizia del 1989[2], è proprio quella dello stesso Ceracchi? L'imprecisione del lavoro permette di dubitarne.

La provenienza dell'esemplare Coronini ci sfugge. La sua fotografia pubblicata nel 1960, è stata oggetto di una ricerca nella rivista *Conoscenza delle Arti*. Conviene notare che gli incisori inglesi S. W. Reynolds successivo a Northcote (agosto 1800), Heny Richter (giugno 1801) o gli anonimi, che pretendono di rappresentare fedelmente il gesso di Ceracchi, mostrano tutti il generale che indossa l'uniforme a doppio petto e abbottonata, già console. Si tratta forse di una semplice cura per l'esattezza nel vestire, essendo Bonaparte divenuto primo console al momento della pubblicazione delle incisioni?

Il solo esemplare in marmo, conforme fin nell'uniforme al busto Coronini, si trova a Baltimora, alla Maryland Historical Society, per un dono Bonaparte-Patterson, verso il 1850.

---

[2] U. G. DESPORTES, *Giuseppe Ceracchi*, tesi di dottorato, Paris, Sorbonne, 1956, cat. n. 113; G. HUBERT, *Les Sculpteurs italiens en France..., 1790-1830*, Paris 1964, p. 24 sgg., in «Connaissance des Arts», 1960, aprile, p. 37, agosto, p. 6; *Ceracchi scultore giacobino 1751-1801, catalogo della mostra*, Roma, 1989, n. 14, pp. 65-66; *1796-1797. Da Montenotte a Campoformio...*, cit., n. 35, p. 61.

Quello acquisito dopo il 1852 dal secondo duca di Wellington, conservato a Stratfield Saye, Reading, Hampshire, di fattura meno vigorosa, sembra, offre una variante nell'uniforme a collo aperto, con la presenza di un budriere.

Se Ceracchi è a colpo sicuro l'autore del primo busto ben noto di Bonaparte, l'assenza di gessi generati dal modello originale non permettono di dare un giudizio formale sui marmi catalogati[3].

Parallelamente, dei busti anonimi del generale apparvero in Lombardia, particolarmente quello conservato al museo d'arte e di storia di Ginevra. Solo l'iscrizione maldestra incisa sul cartello del peduccio, «NPLne BnaPART Gle DELLA ARMta» precisa l'origine dell'opera, ordinata nel 1797 e sistemata alla Biblioteca pubblica della villa per soddisfare il diplomatico francese, artefice dell'annessione nel 1798, che sperava così di lusingare Bonaparte. Questi si fermò in effetti a Ginevra il 21 novembre 1797 recandosi al Congresso di Rastadt. Il viso senza fascino non ricorda in nulla quello del generale, l'uniforme è di pura invenzione.

Con il Consolato l'iconografia napoleonica sta per evolversi profondamente. Ormai i migliori artisti avranno la possibilità di avvicinarsi al loro modello, di tradurre gli effetti della maturità su un viso più sereno. Ma un idealismo ufficiale prevale ora con una netta influenza dei busti imperiali della Roma antica, soprattutto in Italia.

---

[3] *La Révolution française et l'Europe, 1789-1799, catalogo della mostra*, III, Paris 1989, p. 912, n. 1135. Un busto analogo, in marmo, con una iscrizione incisa quasi simile, la stessa uniforme, una gorgiera, si trova in una collezione parigina. Questi busti sono da avvicinare ad un busto in bronzo, così l'uniforme incrociata, riprodotto in A. DAYOT, *Napoléon raconté par l'image...*, Paris 1895, p. 474.



ANDREA APPIANI, *Le général Bonaparte après la bataille di Lodi* (cfr. LORD PRIMROSE, *Dolmey*).

ANTONIO MUSIARI

Il diario di un'epoca nel carteggio tra Giuseppe Lucatelli e Giambattista Bodoni

La vicenda di Giuseppe Lucatelli (nato a Mogliano il 16 marzo 1751 e morto a Tolentino il 4 settembre 1828), pittore e architetto che a Tolentino ha lasciato le opere specialmente della sua maturità, può collocarsi entro la disamina delle ideologie del periodo napoleonico innanzitutto per i soggiorni in diverse capitali italiane (Roma, Milano, Parma, Firenze) e, in queste, per la frequentazione di personaggi e gruppi che intendevano l'arte, e più in generale la cultura, fra le manifestazioni essenziali di un articolato progetto politico. Le vicissitudini personali, così come si lasciano interpretare dalle lettere, ben si possono valutare in tale prospettiva. La documentazione a cui in prima istanza si riferisce la presente indagine consiste nel cospicuo carteggio che Lucatelli inviò a Giambattista Bodoni (Saluzzo, 26 febbraio 1740 - Parma, 30 novembre 1813), attivo a Parma dal 1768 nella Stamperia Reale da lui stesso fondata.

Il quadro documentario. Nell'archivio del grande tipografo, conservato presso la Biblioteca palatina di Parma, si trovano 107 lettere, datate dal 19 dicembre 1782 al 9 luglio 1810 e firmate da Lucatelli[1]. Si tratta di un nucleo rilevan-

[1] BIBLIOTECA PALATINA, PARMA [d'ora in poi BPP], *Carteggio Bodoniano* [d'ora in poi CBO], cassetta 44, *Lettere di Giuseppe Lucatelli.* La fascetta che raccoglie le lettere reca il numero totale di 107 e ne indica due non autografe. Si tratta di due copie dalle lettere del 1° lug. 1785 e del 30 giu. 1788. La calligrafia ottocentesca con cui sono trascritte fa pensare ad Angelo Pezzana, il bibliotecario che nel 1847 fece acquistare dal governo ducale il carteggio dagli eredi della vedova Bodoni dandone poi il primo, fondamentale, ordinamento: A. BOSELLI, *Il carteggio bodoniano nella «Palatina» di Parma*, in «Archivio Storico per le Province Parmensi», XIII (1913), pp. 157-287. Le lettere sono tutte indirizzate da Lucatelli a Giambattista Bodoni, tranne due a Giuseppe Bodoni, fratello del tipografo (17 ott. 1788 e 30 mar. 1789, regesti XLVII, LII), e una (17 mar. 1789, regesto LI) a «Ninetta», forse da identificare con la moglie di Giuseppe. Infine, è conservata nel carteggio una lettera (28 nov. 1788, regesto XLVIII) rivolta da Teresa Morelli, madre di Lucatelli, a Giambattista Bodoni.

te all'interno della fittissima corrispondenza che scrittori, artisti, capi di stato, bibliofili e librai, da tutta Europa e dall'America, intrattennero con Bodoni. Sono ordinate, secondo il nome del mittente, le sole lettere ricevute. La fama dei corrispondenti ha indotto in passato la pubblicazione di alcuni materiali[2]. Le lettere in arrivo si confrontano non senza difficoltà con quelle inviate da Bodoni. Le numerose minute raccolte, con la nota meticolosità, dapprima dal tipografo e in seguito dalla vedova, Margherita Dall'Aglio, giunte a loro volta in Palatina sono state oggetto di una ricognizione meritoria, ma soltanto parziale, ad opera di Angelo Ciavarella. Resta arduo però determinare l'effettivo stato di questa zona del carteggio, principalmente a causa della consuetudine dello scambio di autografi che, nel corso dell'Ottocento, ha fatto disperdere carte bodoniane in epistolari di archivi e biblioteche diversi[3]. Fra le minute accessibili, tre risultano indirizzate a Giuseppe Lucatelli[4]. Di queste, due corrispondono ad altrettante lettere effettivamente spedite, conservate nella Biblioteca civica di Torino fra gli autografi bodoniani, venti dei quali si riferiscono a Lucatelli. Il nucleo torinese, esiguo in apparenza, proprio per la specularità con il più ampio fondo parmense aiuta invece in misura notevole a comprendere il rapporto tra i due corrispondenti, così da aver incontrato una certa fortuna, con la pubblicazione di carte scelte da parte di Alessandro Marini e con l'edizione completa a cura di Giovanni Benadduci[5].

---

[2] Su alcuni carteggi pubblicati, v. ad es.: L. SERVOLINI, *Autobiografia di Giambattista Bodoni in duecento lettere inedite all'incisore Francesco Rosaspina*, Parma, Comune di Parma, 1956; A. CIAVARELLA, *De Azara. Bodoni*, Parma, Artegrafica Silva, 1979; F. MAZZOCCA, *Le «nivee parmensi carte»: la fama artistica di Giambattista Bodoni*, in *Bodoni. L'invenzione della semplicità*, Parma, Guanda, 1990, pp. 7-31; A. COLOMBO, *Prolegomeni al carteggio Vincenzo Monti-Giambattista Bodoni. Autografi vecchi e nuovi*, in «Archivio Storico per le Province Parmensi», Quarta serie, XLV (1993 [ma 1994]), pp. 389-417; ID., *Il carteggio Monti-Bodoni. Con altri documenti montiani*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1994; ID., *Notizie per l'«Epistolario» di Vincenzo Monti. «Addenda» alla corrispondenza con Giambattista Bodoni*, in «Otto/Novecento», I (1995), pp. 169-175.

[3] Ad es. una minuta di Giambattista Bodoni (s.d., s.l. ma risalente al 1772), indirizzata ad un fratello – quasi sicuramente Domenico Bodoni – a Saluzzo, si trova in ARCHIVIO DI STATO DI PARMA [d'ora in poi ASPR], *Comune* [d'ora in poi AC], *Autografi illustri*, b. 4394, fasc. 12, lett. 2.

[4] BPP, CBO, *Minute*, lettera *L*, fasc. *Giuseppe Lucatelli*, lettere del 22 mar. 1799, 11 feb. 1800 e 22 ago. 1808: regesti CXII, CXVI, CXXVI.

[5] Le lettere in questione, del 22 mar. 1799 e 11 feb. 1800, si trovano infatti nella BIBLIOTECA CIVICA DI TORINO [d'ora in poi BCTO], *Lettere e documenti diversi del Tipografo G.B. Bodoni di Saluzzo*, ms. 333, fasc. 1 (ex *Collezione Bodoni*, ms. 158) insieme ad altre diciotto indirizzate da Bodoni a Lucatelli. Di questo gruppo, tre vennero dapprima pubblicate da A. MARINI, *Tre lettere finora inedite di G.B. Bodoni pubblicate il 30 ottobre 1877 in occasione delle nozze Maddalena Pallotta-Gaetano Falconi*, Torino, De Rossi, 1877 (lettere del 2 nov. 1784, 27 giu. 1788 e 22 nov. 1799;

Le venti lettere della Civica di Torino, inviate da Bodoni a Lucatelli dal dicembre 1783 al 26 marzo 1802, si integrano dunque con un gruppo della Biblioteca palatina di Parma, circostanza che fa rimpiangere gli altri scritti di Bodoni a Lucatelli per ora dispersi. Né altre tessere documentarie via via emerse, come un autografo dell'artista marchigiano nell'Archivio di Stato di Parma[6] o una lettera del 1791 sommariamente utilizzata da Piero Trevisani senza indicarne la collocazione[7], permettono di rispondere al quesito fondamentale della completezza di quello che appare un mosaico epistolare.

È giusto comunque affermare che i guasti prodotti dai passaggi di proprietà e dagli altri motivi di cui si è detto non sembrano tali da precludere la comprensione generale del carteggio Lucatelli-Bodoni. Sarà sufficiente, per l'onestà dei risultati, limitare le ambizioni alla ripresa e all'ampliamento, in base al regesto appositamente redatto, della valorizzazione dei documenti iniziata appunto dal Benadduci. Erudito tolentinate, questi era stato però spinto proprio dal culto delle patrie glorie a ridurre la personalità di Lucatelli ad una dimensione provinciale, attraverso una ricostruzione non scevra di gusto aneddotico. A tal riguardo basti considerare che, nell'opuscolo in cui trascrisse i venti autografi bodoniani di Torino, egli stralciò pure trentasei lettere inviate da Lucatelli alla fidanzata tolentinate Anna Geltrude Dionisi durante il quarto soggiorno a Parma, protrattosi dal 7 giugno 1803 al 18 aprile 1808. Benadduci riportò altresì per intero il messaggio alla stessa Dionisi che Margherita Bodo-

---

quest'ultima è conservata anche in minuta nel CBO). L'edizione completa si ebbe poi da G. BENADDUCI, *XX lettere di G.B. Bodoni a Giuseppe Lucatelli*, Tolentino, Filelfo, 1888. Per le vicende del fondo bodoniano torinese: MUNICIPIO DI TORINO, *La raccolta bodoniana della Biblioteca Civica. Cenni illustrativi*, Torino, G.B. Vassallo, 1912; C. REVELLI, *La collezione bodoniana della Biblioteca civica di Torino*, in «Accademie e biblioteche d'Italia», XXXII (1964), 1-2, pp. 12-28.

[6] ASPR, AC, *Autografi illustri*, b. 4398, fasc. 76, lettera del 12 nov. 1792 (Regesto LXXXIII), pubblicata da G. SITTI, *Alcuni documenti bodoniani conservati nell'archivio del Comune di Parma*, in «Archivio Storico per le Province Parmensi», XIII (1913), pp. 289-304, particolarmente p. 295. Lo stesso fascicolo contiene, estratte da altri fondi, una lettera del 2 ago. 1806 di Lucatelli a Moreau de Saint Méry sui problemi della copia degli affreschi di Correggio nel Convento di S. Paolo – probabilmente estratta da ASPR, *Manoscritti e stampe di Moreau de Saint-Méry*, b. 28 dove si trovano le due lettere, di tono simile, del 15 sett. e 10 dic. 1806 (v. G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni e Giuseppe Lucatelli*, in «Aurea Parma», XL (1956), pp. 264-284, particolarmente p. 276; A. MUSIARI, *Neoclassicismo senza modelli. L'Accademia di Belle Arti di Parma tra il periodo napoleonico e la Restaurazione (1796-1820)*, Parma, Zara, 1986, p. 63) – una lettera del 29 dic. 1814 indirizzata alla vedova Bodoni e pubblicata sempre da O. SITTI, *ibid.*, pp. 303-304 e, infine, una breve nota su come incorniciare correttamente le opere a pastello, probabilmente allegata in origine da Lucatelli ad uno degli invii di disegni a Bodoni.

[7] P. TREVISANI, *Bodoni. Epoca vita arte*, Milano, Hoepli, 1951², pp. 95-96 (Regesto LXXVI).

ni – dimostrando una cordialità più duratura della vita dei rispettivi compagni – il 24 luglio 1830 aveva allegato al dono di una stampa della *Madonna della Scala* del Correggio. Il foglio, da identificare probabilmente con l'incisione di Francesco Rosaspina pubblicata nel 1809, avrebbe dovuto, per la «perfetta somiglianza», sostenere la destinataria nel recupero del conteso pastello originale di Lucatelli da cui il rame era stato tratto[8].

Per lo storico dell'arte, il valore delle lettere parmensi risiede nei richiami alle opere che Lucatelli stava realizzando, nella conseguente più chiara definizione delle fasi della sua carriera e nell'accertamento del contesto di amicizie coltivate insieme con Bodoni. È opportuno anticipare che, pur nel carattere privato, il carteggio rimanda ad una situazione socio-politica delineata con relativa lucidità dai giudizi dei due corrispondenti. In specie, si lascia cogliere in filigrana l'opinione di Lucatelli riguardo agli eventi che si trovò chiamato ad interpretare in diversi modi. Nel caso della Francia rivoluzionaria e napoleonica, l'approccio risulta globalmente negativo.

La formazione. I dati dedotti dall'epistolario valgono a confermare, ma soprattutto ad arricchire, gli elementi fin qui noti della biografia di Giuseppe Lucatelli. Appresi in patria i fondamenti delle arti, egli si era perfezionato dal 1776 a Roma, tappa imprescindibile per gli artisti neoclassici dell'intera Europa. Dopo l'alunnato con il pittore Tommaso Conca (nipote di Sebastiano), Lucatelli divenne prediletto allievo di Anton Raphael Mengs, primo pittore del

---

[8] Per la corrispondenza tra Lucatelli e la Dionisi, v. G. BENADDUCI, *XX lettere...* cit., pp. 55-64. La lettera della vedova Bodoni è pubblicata *ibid.*, p. 65; v. anche M. MORA, *Bodoni in alcune lettere di Giuseppe Lucatelli*, in «Aurea Parma», XLI (1957), pp. 141-148, particolarmente p. 148. La traduzione grafica del disegno della *Madonna della Scala* di Lucatelli è quella di Francesco Rosaspina, apparsa ne *Le più insigni pitture parmensi indicate agli amatori delle Belle Arti*, Parma, Tipi Bodoniani, 1809, senza indicazione dell'autore: v. M. MUSSINI, *Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di riproduzione fra Cinquecento e Ottocento*, Milano, Motta, 1996², p. 137.

Le lettere ed alcuni dipinti di Lucatelli erano ancora conservati presso gli eredi della Dionisi a Tolentino nel 1951 (G. LIGNINI, *Giuseppe Lucatelli. Cenni biografici*, in *Giuseppe Lucatelli nel I centenario della sua morte: Mogliano X Novembre MCMXXIX*, Tolentino, Filelfo, 1929, pp. 5-10, particolarmente pp. 7, 15 tav.; E. CASADIDIO, *L'artista e l'uomo*, in «L'informatore cittadino», I (1951), 2 (n. mon.: *Celebrazione centenaria di Giuseppe Lucatelli*), pp. 3-6, particolarmente p. 5. Un altro fondo epistolare venne conservato da un allievo di Lucatelli, Paolo Latini, che nel 1853 scrisse una biografia rimasta manoscritta, «affettuosa e sostanziosa» secondo chi ebbe modo di leggerla: R. STRINATI, *Lucatelli architetto e pittore*, in «L'informatore cittadino»... cit., pp. 1-2.

Dopo la morte del tipografo saluzzese, Lucatelli mantenne intensi contatti epistolari con la vedova: alcune lettere, che saranno in seguito oggetto di una mia specifica indagine, sono conservate in BPP, *Carteggio Vedova Bodoni.*

re di Spagna e l'artista forse più celebre del periodo. Con lui, Lucatelli collaborò strettamente, piangendone la scomparsa tre anni più tardi[9]. Fu Mengs ad intodurre il giovane marchigiano nel circolo di José Nicolas de Azara, agente generale della Spagna dal 1764 presso Clemente XIII e Clemente XIV, poi dal 1784 ministro plenipotenziario sotto Pio VI e Pio VII, infine (dal 1799 al 1803) ambasciatore a Parigi. De Azara rivestì anche il ruolo di mecenate e amico di artisti e antiquari, come in un primo tempo Francesco Milizia e Johann Joachim Winckelmann, quindi Antonio Canova. Da attivo ammiratore, egli raccolse e organizzò gli scarsi, spesso laconici, scritti sull'arte lasciati da Mengs e li fece stampare da Bodoni, a cui avrebbe continuato a rivolgersi ordinandogli, fra l'altro, l'edizione delle opere di Orazio nel 1791 e, due anni dopo, quella di Virgilio[10]. Lucatelli poté incontrare a più riprese l'influente personag-

---

[9] Notizie di questo alunnato si trovano sin dalle prime monografie e saggi su Lucatelli: v. A. RICCI, *Compendio delle Memorie Storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, II, Macerata, Mancini, 1834, p. 392; S. BELLI, *Elogio di Giuseppe Lucatelli pittore e architetto tolentinate*, Fermo, Paccasassi, 1842, pp. 11-12; F. CORNAZZANI, *Cenni biografici degli uomini illustri di Mogliano*, Fermo, Bacher, 1863, p. 85; G. BENADDUCI, *XX lettere*... cit., pp. 5-6; G. LIGNINI, *Giuseppe Lucatelli*... cit., p. 5; E. BONCI, *L'arte e l'anima di Giuseppe Lucatelli*, in *Giuseppe Lucatelli nel I centenario*... cit., pp. 11-16, particolarmente p. 12; E. CASADIDIO, *L'artista e l'uomo*... cit., p. 3; G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., pp. 265-266.

La formazione giovanile di Lucatelli precedente al primo soggiorno romano è stata via via rapidamente tratteggiata fin dalla prima biografia. Dappricipio egli apprese gli elementi del disegno con Saverio Carnili a Mogliano (S. BELLI, *Elogio*... cit., p. 10), avvicinandosi poi alla pittura dal 1765 a Monsanvito (F. CORNAZZANI, *Cenni biografici*... cit., p. 85) sotto la guida di Giambattista Bracci – un allievo di Carlo Maratta – nonché alla scultura con Cristoforo Moriconi. A questo punto, il giovane artista si recò a Roma. In un ms., Benadduci riporta anche il dato degli studi giovanili col Marpucci (G. BENADDUCI, *Cenni biografici dell'architetto Pittore Gius. Lucatelli*, ms. s.d. [ma 1882 ca.], BIBLIOTECA FILELFICA, Tolentino [d'ora in poi BF], c.1*r*). Queste notizie sono state più volte riprese (G. BENADDUCI, *XX lettere*... cit., p. 5; E. CASADIDIO, *L'artista e l'uomo*... cit., p. 3) senza essere verificate o approfondite. Importante sarebbe anche conoscere un altro aspetto della formazione romana di Lucatelli, quello degli studi di architettura, matematica e filosofia accennati da S. BELLI, *Elogio*... cit., pp. 13-14 (dato ripreso da G. BENADDUCI, *XX lettere*... cit., pp. 5-6; G. LIGNINI, *Giuseppe Lucatelli*... cit., p. 5) senza indicare i maestri.

[10] *Opere di Antonio Raffaello Mengs. Primo Pittore della Maestà di Carlo III Re di Spagna ec. ec. ec.* edite da G.N. DE AZARA, Parma, Stamperia Reale, 1780, I-II. Per i rapporti del de Azara con Bodoni, v. G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., pp. 266-267; A. CIAVARELLA, *De Azara. Bodoni*... cit.; D. LEVI, *Il «codice del buon gusto»: appunti sui rapporti fra Bodoni e l'editoria storico-artistica*, in *Bodoni. L'invenzione*... cit., pp. 33-54; L. FARINELLI, *Giambattista Bodoni: l'esperienza romana*, in *Bodoni. L'invenzione*, cit., pp. 67-82, particolarmente pp. 69, 80; F. MAZZOCCA, *Le «nivee parmensi carte»*... cit., pp. 11, 22, 24, 30.

gio, grazie alla stima assicuratagli dalle comuni frequentazioni che affollano le lettere risalenti al secondo soggiorno romano[11].

L'artista si era trovato così proprio al centro dell'elaborazione formale ed iconografica di un nuovo linguaggio figurativo universale, che riconosceva la propria fonte nella classicità. All'allievo, Mengs provvide a consigliare, quale correttivo per la rigidezza dei contorni causata dalla copia delle statue e dalla perentorietà dei canoni antichi, lo studio diretto di quella morbida pennellata del Correggio che aveva ammirato di persona a Parma. Il suggerimento del maestro boemo e l'amicizia di Giambattista Bodoni con de Azara condussero quasi fatalmente Lucatelli nel ducato padano, lungo l'altra grande direttrice di influenza sulla cultura marchigiana del Settecento, quella che da Bologna attraversava appunto Parma per estendersi alla Lombardia teresiana e giuseppina.

Sotto l'egida di Bodoni. Lucatelli si fermò a Parma, per il primo soggiorno, dal 17 agosto 1782 al 27 agosto 1783: il carteggio della Biblioteca palatina inizia il 19 dicembre 1782, quando l'artista riferisce a Bodoni da Colorno, una delle residenze della corte a poca distanza dalla capitale, sulla propria visita al duca don Ferdinando di Borbone e sulla commissione ricevutane per un ritratto a pastello. Tracce di opere e di contatti con facoltosi collezionisti si riconoscono anche nelle lettere del secondo soggiorno romano (autunno 1783 - aprile 1784), preceduto da una breve sosta a Tolentino, dove Lucatelli si prodigò per procurare pergamene a Bodoni[12]. Il ritorno a Roma, auspicato ancora da Bodoni e de Azara, coincise con un momento di intensa attività come copista: resta notizia (lettere del 28 luglio e 27 agosto 1784) di diciotto teste a pastello dal *Concilio degli dei* di Raffaello alla Farnesina. Dalla *Testa di Apollo*, Bodoni fece trarre poi un dipinto ad olio da donare all'ambasciatore del Portogallo presso il re di Sardegna, Domingo Antonio de Sousa. Da Bodoni vennero richieste pure repliche ad olio dei ritratti di Raffaello e Correggio: il secondo, da un dipinto attribuito allora a Dosso Dossi ed entrato poi nel palazzo Brignole a

---

[11] Regesti VI, VII, X, XII, XIV, XX. Per Bodoni, Lucatelli eseguì anche una copia (oggi dispersa) del *Ritratto di de Azara* di Mengs (Regesto XI; v. E. CASADIDIO, *L'artista e l'uomo*... cit., p. 4), nonché l'incisione della *Minerva* nell'antiporta dell'*Anacreontis Teii Odaria*, stampata da Bodoni nello stesso 1784 con dedica a de Azara e ripubblicata l'anno seguente: v. D. LEVI, *Il «codice del buon gusto»*... cit., p. 40 tav.

[12] Regesti II, III, IV, V. Bodoni si sarebbe in seguito servito ancora di Lucatelli per procurarsi carte e per sbrigare altri affari nelle Marche. Per i rapporti con i cartai fabrianesi, v. anche regesti LXXXVI, LXXXVII, LXXXVIII, XC, XCI; F. GASPARINETTI, *Bodoni e le cartiere*, in *Bodoni celebrato a Parma*, Parma, Biblioteca Palatina, 1963, pp. 225-239; C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., p. 41; F. GASPARINETTI, *Bodoni-Miliani*, Parma, Artegrafica Silva, 1970.

Genova, avrebbe dovuto pervenire al Rosaspina per il frontespizio (diversamente realizzato) del volume bodoniano *Pitture di Antonio Allegri detto il Correggio esistenti in Parma nel Monistero di San Paolo*, edito nel 1800[13]. Per l'*Essai de Caractères Russes* che il tipografo stava preparando, Lucatelli produsse i disegni di dieci medaglie, senza il conforto di un giudizio qualificato a Roma, dato che, secondo de Azara, neppure lo stesso Conca ne sarebbe stato all'altezza. Fortuna non migliore ebbe al momento la ricerca di un incisore[14].

Il binomio Lucatelli-Bodoni pareva avviato ad una collaborazione reciprocamente proficua. In cambio di tavole per i frontespizi o di copie da tradurre su lastra per i pregiati volumi che il saluzzese apprestava, Lucatelli veniva introdotto presso nobili che si trovavano a Roma per il *Grand Tour*, vale a dire desiderosi di repliche dai più noti capolavori. Nelle lettere sono infatti ricordati il principe Galitzin, la contessa di Casteldelfino, il conte Stefano Sanvitale[15] e, con particolare frequenza, il principe Jussupov. Questi intendeva commissionare all'artista marchigiano copie dal Correggio, fra cui la *Madonna di San Gerolamo*, vanto delle collezioni della Reale Accademia di belle arti di Parma, una volta che si fossero nuovamente incontrati nella capitale padana. Tele e colori furono spediti senza indugio a Parma, con la raccomandazione a Bodoni di sondare la concretezza della proposta del principe durante la sua

---

[13] V. la lettera (6 lug. 1798 di Bodoni a Rosaspina) in L. SERVOLINI, *Autobiografia*... cit., p. 229; A. RICCI, *Compendio*... cit., II, p. 443. Per il dono all'ambasciatore di Portogallo, v. la lettera di Giambattista Bodoni a Francesco Rosaspina (24 set. 1799) in L. SERVOLINI, *Autobiografia*.. cit., pp. 246-7; per la permanenza a Roma, anche G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., p. 278; C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., p. 42; E. CASADIDIO, *L'artista*... cit., p. 4.

[14] Così de Azara nella lettera a Bodoni del 28 feb. 1783 in A. CIAVARELLA, *De Azara-Bodoni*... cit., II, p. 77. De Azara sarebbe stato altre volte tramite tra il tolentinate e il tipografo: nel novembre 1784, grazie a lui il giovane artista ricevette il denaro che Bodoni aveva inviato per permettergli di tornare a Parma (lettera del nov. 1780 di Bodoni a de Azara; risposta del 18 nov. 1784, *ibid.*, II, p. 99; lettera di Lucatelli a Bodoni del 16 nov. 1784: regesto XIV). De Azara visitò anche brevemente Lucatelli in Tolentino: lettera di de Azara a Bodoni del 15 sett. 1790, *ibid.*, II, p. 37.

[15] Per il principe Galitzin: regesto XV. La contessa Gabriella Saluzzo di Casteldelfino (regesti XVII e XVIII) aveva già visitato la tipografia di Bodoni alla fine del 1782 (lettera di Bodoni a Paciaudi dell'8 ott. 1782 in A. BOSELLI, *Il carteggio bodoniano*... cit., p. 241). Amica di Paciaudi (v. L. FARINELLI, *Paciaudi e i suoi corrispondenti*, Parma, La Nazionale, 1985, pp. 180, 182) e di Alessandro Sanvitale, conte e gentiluomo di camera del duca don Ferdinando, si sarebbe ancora fermata a Parma nel gennaio 1785. Stefano Sanvitale (Regesto XI) era figlio dell'arcade Alessandro e avrebbe ricoperto, tra le altre cariche, la presidenza della restaurata Accademia di Belle Arti parmense dopo il 1814: v. anche G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., pp. 268-269; A. CIAVARELLA, *De Azara-Bodoni*... cit., I, p. 99.

prevista visita alla tipografia. Un «cavaliere» russo chiese di Lucatelli, nel settembre dello stesso anno, per un quadro da riprodurre, ma frattanto i piani dell'artista erano mutati. La trattativa non andò dunque in porto, anche se perdurò uno strascico di interesse da parte di aristocratici russi che viaggiavano in Italia. Ancora nel 1788, così Giuseppe Bodoni annunciava visite di tal sorta al fratello Giambattista, allora ospite del de Azara a Roma nel Palazzo di Spagna in compagnia anche del tolentinate: «Sono passati di qui due Russiani, che mi parevano assai colti per quanto lo permette quella ruvida Nazione. Il più giovane prese il nome di Lucatelli, sotto la di cui direzione avrebbe piacere di apprendere per un anno il Disegno»[16]. A tanti collezionisti blasonati si era aggiunto Bodoni stesso che, vero principe della stampa, stava creando una propria galleria di ritratti di amici e di maestri del passato. A tale pinacoteca, dispersa dagli eredi nell'Ottocento, Lucatelli contribuì con varie opere, delle quali sono sicuramente identificabili il *Ritratto di Giambattista Bodoni*, quello di *Paolo Maria Paciaudi* (in seguito inciso dal Rosaspina e pubblicato da Bodoni nel 1798), entrambi nel Museo Glauco Lombardi, e un altro ritratto, già ritenuto effigie di Michele Colombo, nella Galleria nazionale di Parma[17].

Le capacità tecniche e la sensibilità di Lucatelli lo stavano dunque portando ad una specializzazione di copista nell'ambito del più vasto progetto editoriale bodoniano. Si trattava di una posizione gratificante dal punto di vista economico, ma non equilibrata da quello della creatività. Tale ruolo prefissato entro il rapporto con Bodoni potrebbe anzi nuocere ancora alla conoscenza della personalità di Lucatelli se non restassero prove indipendenti della sua intensa opera di pittore e architetto. La pratica della copia dovette apparire

---

[16] CBO, cass. 32, (lettera datata Parma, 11 ott. 1788), di Giuseppe Bodoni a Giambattista Bodoni a Roma.

Sul principe Jussupov: regesti XX, XXIV, XXV; A. CIAVARELLA, *Bodoni-De Azara*... cit., II, p. 186. Bodoni non si fidava troppo delle promesse degli aristocratici russi: anche nella lettera del 28 feb. 1804 a Rosaspina si sarebbe lamentato della principessa Galitzin, contattata a Roma tramite Gian Bernardo De Rossi e già recatasi a Venezia senza incontrarlo.

[17] Per i ritratti di Bodoni e Paciaudi, v. G. DE LAMA, *Vita del cavaliere Giambattista Bodoni tipografo italiano*, a cura di L. FARINELLI-C. MINGARDI, Parma, Franco Maria Ricci, 1989, pp. 56-57, 168, 172; M. PELLEGRI, *Il Museo «Glauco Lombardi» Testimonianza di un secolo di splendore nella Storia di Parma*, Parma, Battei, 1984, pp. 55, 72; *Fondazione Museo Glauco Lombardi*, a cura di G. GODI-G. CARRARA, Parma, STEP, 1984, pp. 50, 63-64, 125, 139-140. Dal ritratto di Paciaudi, Francesco Rosaspina trasse un'incisione, non datata ma successiva alla morte del teatino (avvenuta il 3 febbraio 1784): C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., pp. 119-135, particolarmente p. 126 tav. Sul ritratto già creduto di Michele Colombo: G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., p. 269; N. AGAZZI, *Intorno all'abate Michele Colombo*, Vittorio Veneto, Kellermann, 1995, pp. 61-63, 82 tav., 97.

imprescindibile all'artista in una prima stagione di filologia formale mentre, in prosieguo di tempo, egli seppe ridimensionarla in esercizio di confronto stilistico. Infatti, dopo il ritorno a Tolentino nel 1785 con il pretesto di una delusione amorosa, egli rifletté in tal senso sulla sua precedente attività. Il 26 marzo 1786 Lucatelli scriveva comunque a Bodoni di aver compreso che la partenza da Parma nel 1783 e specialmente il soggiorno a Roma, con le sue tentazioni sentimentali, gli erano stati dannosi. La consapevolezza delle insidie dell'ozio imponeva ormai di riprendere la pittura, né il corrispondente contraddisse tale proposito. Lucatelli fu anzi prontamente invitato per un secondo soggiorno a Parma che, a quanto si evince sempre dal carteggio, durò dal 7 maggio 1786 al 9 giugno 1788.

Le lettere dell'archivio bodoniano restituiscono notizie inedite sui lavori di quel periodo: nel 1786 Lucatelli inviò una copia del *San Giovanni* di Correggio a Madrid su richiesta di José Monino, conte di Floridablanca e primo ministro di Carlo III di Spagna. L'illustre destinatario gradì l'opera al punto da richiederne un'altra di analoghe dimensioni, lasciando all'artista piena libertà quanto al soggetto purché consistesse in un'unica figura. Alla fine del 1787, Lucatelli inviò invece due dipinti in omaggio, nonostante le proteste del ministro per conoscere il prezzo. L'artista marchigiano era stato presentato a Madrid, insomma, grazie ai buoni uffici di Bodoni, trovandosi ben presto in grado di inoltrare la supplica per l'ammissione come membro onorario all'Accademia di San Fernando. Intanto, anche a Vienna il conte di Fries riceveva disegni, non meglio specificati, che suscitarono l'ammirazione del principe Anton-Wenzel di Kaunitz-Rietberg, cancelliere dell'imperatore Giuseppe II[18].

Di queste e di altre premure, Lucatelli restò grato al tipografo, conservando verso di lui per tutta la vita una devozione assoluta. Nelle lettere a lui inviate, Bodoni («Signor Giovanni mio carissimo») giganteggia infatti come guida costante e sicura, mentre si dichiara nelle proprie sempre pronto a sostenere le qualità di Lucatelli, a prestargli denaro e ad accoglierlo in casa (come scriveva il 22 marzo 1785) «da fratello». Tale compiacenza si tingeva però di un paternalismo peculiare, che Bodoni estese capillarmente verso i giovani talenti nell'in-

[18] Lo scambio epistolare interessò Giambattista Bodoni e Francisco Moñino, fratello minore e segretario del ministro. In CBO, ass. 47 sono conservate le lettere da Madrid del 18 dic. 1786 e 4 dic. 1787, (ricevute dei dipinti di Lucatelli); del 19 feb. 1788 (risposta ad una lettera di Bodoni del 22 dic. 1787) e del 3 giu. 1788 (risposta ad una lettera del 17 mag.), relative al pagamento dei due dipinti del secondo invio, nonché la supplica di Lucatelli. Bodoni trascrisse uno stralcio dell'ultimo scritto inviato da Monino nella lettera indirizzata a Lucatelli appena rientrato a Tolentino (Regesto XXXIII). Per quanto riguarda Vienna: regesti XXXV, XXXVI, XXXVIII, XL.

tento di collocarli in una gerarchia ideale delle arti in cui il primato doveva spettare alla stampa. Tra i molti nomi che orbitarono intorno a quell'indefesso organizzatore di cultura, Lucatelli strinse rapporti almeno con Ernesto Valentini di Firenze, promessa del disegno, con l'incisore Giuseppe Mazzola[19] e, più tardi, con un pittore portoghese giunto a Parma nel 1793 per studiare i capolavori del Correggio e del Parmigianino, Francisco Vieira. Quest'ultimo rimase nella capitale del ducato fino al 1796 prendendo parte, come si vedrà, al primo tentativo di copia degli affreschi della Camera di San Paolo. Del resto, Bodoni stesso favoriva in ogni modo il confronto fra gli artisti che lavoravano per lui o anche semplicemente di sua conoscenza.

Il Teatro dell'Aquila. In un simile fervore di attività e di scambi prese forma l'opera che più avrebbe determinato la successiva fama di Lucatelli, ovvero il Teatro dell'Aquila (oggi Vaccai) di Tolentino.

Il piano per costruire il nuovo edificio pubblico – che avrebbe derivato il nome dall'arme del cardinale Filippo Carandini, Segretario del Buon Governo di Pio VI – venne approvato il 1° gennaio 1788 dal Comune di Tolentino, che decise appunto di affidarne il disegno al conterraneo Lucatelli[20]. A Parma, dove ancora si trovava, questi poté ispirarsi a modelli aggiornati, come il progetto vincitore nel 1771 del concorso annuale di architettura della locale Accademia di Belle Arti, firmato da Donnino Ferrari, allievo e poi successore del-

---

[19] I contatti col disegnatore sono testimoniati da notizie di visite di Lucatelli a Firenze (ad es. nel giugno 1788 sulla via del ritorno a Tolentino) contenuti nelle lettere: regesti XXXI, XLII, XLV, LXIX e LXXVII; CBO, cass. 59 (lettere di Ernesto Valentini da Firenze del 21 giu. 1787 e 13 gen. 1789 a Bodoni a Parma). Ernesto Valentini non è citato nei lessici, che registrano invece Giuseppe Valentini (Prato 1752-1833), figlio dell'architetto Francesco, che negli stessi anni studiava a Firenze. I rapporti con Giuseppe Mazzola dovettero riguardare il soggiorno di Bodoni e Lucatelli a Roma nell'estate del 1788, perché poco dopo Mazzola scriveva a Bodoni a proposito della ricerca di incisori specializzati nell'architettura, aggiungendo di essere in attesa di notizie del marchigiano (CBO, cass. 47, lettere di Giuseppe Mazzola da Roma a Bodoni in Parma del 4 dic. 1788 e 20 gen. 1789).

[20] *Atti del Comune di Tolentino*, estratti in copia ms. BF. Le vicende che portarono alla decisione di costruire il teatro, i nomi dei consiglieri che compilarono tale piano, sono riassunte nelle *Memorie storiche sul Teatro Nicola Vaccai di Tolentino*, Tolentino, Guidoni, 1882 (opera anonima, ma probabilmente dovuta a G. Benadduci), pp. 9-13; v. anche S. BELLI, *Elogio*... cit., pp. 15-16; F. CORNAZZANI, *Cenni biografici*... cit., pp. 84-85; G. BENADDUCI, *Cenni biografici*... cit., c.1*v*; G. LIGNINI, *Giuseppe Lucatelli*... cit., p. 6; E. CASADIDIO, *L'artista*... cit., p. 4; ID., *Tolentino nell'età franco-napoleonica*, in «Quaderni del Bicentenario», III 1997), pp. 51-73, particolarmente p. 52.

l'architetto della corte ducale Ennemond-Alexandre Petitot. Ferrari aveva guadagnato elogi perché il suo lavoro sviluppava tutti gli elementi (atrio, platea e palchetti, scena e relativi servizi) considerati ormai canonici dal coevo dibattito per il moderno teatro «all'italiana». Nel 1775 sempre l'Accademia di Parma, su sollecitazione del Comune di Ferrara, aveva scelto, fra due progetti di teatro, quello di Cosimo Morelli, l'architetto che nel 1782 avrebbe realizzato il Teatro de' Cavalieri di Imola. L'originale disegno ellittico per la cavea che distingueva quest'ultimo monumento sarebbe stato riproposto invece senza successo dallo stesso Morelli a Jesi, mentre a Fermo proprio Lucatelli fu poi chiamato ad eliminare la scena fissa a pianta semiellittica per sostituirla con un palcoscenico tradizionale. Un altro teatro molto probabilmente noto a Lucatelli in cerca di esempi a cui riferirsi per l'incarico tolentinate era quello di Faenza, compiuto nel 1787 da Giuseppe Pistocchi[21]. Ad aprile, il disegno comunque era pronto e fu inviato a Tolentino riscuotendo il consenso generale. Di conseguenza, Lucatelli venne invitato a tornare in patria per seguire la costruzione, mentre Bodoni si preoccupava di far conoscere il progetto fino in Spagna[22].

L'artista lasciò dunque Parma, ragguagliando Bodoni, in ventotto lettere dal 23 giugno 1788 al 26 marzo 1802, sull'andamento dei lavori, non di rado problematico. Tali echi di contrasti e polemiche provocati dal cantiere del teatro integrano le notizie riportate negli *Atti* del Comune della città marchigiana, così da consentire l'esatta datazione delle fasi edificatorie. Nell'estate 1788 si completarono gli espropri degli immobili sul terreno dove il teatro doveva sorgere, nonché l'assegnazione degli appalti, con la scelta del ticinese Michele

---

[21] Regesto LXXIV. Sul progetto di Ferrari, v. *Concorsi dell'Accademia Reale di Belle Arti di Parma dal 1757 al 1796*, a cura di M. PELLEGRI, Parma, La Tipografica P.se, 1988, pp. 93, 96-97. Il giudizio per il teatro di Ferrara è ricordato da G. ALLEGRI TASSONI, *L'Accademia parmense e i suoi concorsi*, in *L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, cat. della mostra, Bologna, Alfa, 1979, p. 193; A. MUSIARI, *Neoclassicismo*... cit., p. 260. Sul perduto teatro di Imola, opera di Morelli: A.M. MATTEUCCI, *Biografia* e D. LENZI, schede in *L'età neoclassica a Faenza 1780-1820*, catalogo della mostra, Bologna, Alfa, 1979, pp. 161, 163-164 tavv., 248-250; A. MUSIARI, *Neoclassicismo*, *ibid.* Sul teatro comunale di Faenza, progettato da Pistocchi: F. BERTONI, *Biografia* e schede in *L'età neoclassica a Faenza*... cit., pp. 172-174, 259-260 tavv.; ID., *I secoli dell'architettura*, in *Faenza: la città e l'architettura*, a cura di F. BERTONI, Faenza, Edit, 1993², pp. 135-317, particolarmente pp. 250, 266-267.

[22] BPP, CBO, cass. 47; lettera di «Francesco Mognino» da Aranjuez del 3 giu. 1788 a Bodoni a Parma (risposta all'invio di Bodoni del 17 mag.). Moñino si dice contento di sapere che Lucatelli ha disegnato il teatro per Tolentino (regesto XXXIII).

Rusconi come capomastro per la parte muraria. Lucatelli confidò a Bodoni la speranza di potersi assentare da Tolentino per un nuovo viaggio, in quanto si prevedeva che le opere affidate a Rusconi avrebbero richiesto almeno due anni[23]. Tuttavia, gli *Atti* del Comune registrano ben presto i ripensamenti della Congregazione che sovrintendeva al costruendo teatro, la quale, dopo aver giudicato esigue le proporzioni previste, le fece ridurre[24]. Lo scavo delle fondamenta, le forniture dei mattoni, ritardi nei pagamenti e perfino il testo delle epigrafi da porre sulla facciata obbligarono Lucatelli ad occuparsi a più riprese e in ogni modo dell'edificio che aveva creduto di dover soltanto disegnare.

Nonostante gli impegni, l'artista riuscì tuttavia ad accompagnare Bodoni, nell'ottobre 1788, a Roma, dove l'amico fu ospitato dal de Azara nel Palazzo di Spagna. Dopo il trionfale *tour* dello stesso Bodoni fino a Napoli, Lucatelli tornò con lui a Parma, proseguendo nella primavera successiva da solo per Venezia, a coronamento del sogno spesso accarezzato di studiare i maestri veneti del Cinquecento, primo fra tutti Tiziano[25].

Al ritorno a Tolentino, il cantiere si presentava «più in mal ordine di quel che credea», ma lo spirito ritemprato faceva sperare che i «gravissimi sconcerti» sarebbero stati rimediati, grazie anche all'ottimo capomastro, fino a completare la copertura entro l'anno[26]. Mentre l'innalzamento della parte muraria procedeva, Lucatelli iniziò a concepire con slancio la decorazione. La richiesta di ritornare a Roma per dipingervi le ventiquattro tele destinate alle balaustre dei palchi sollevò peraltro a Tolentino vivaci proteste. Ancora una volta, sono le lettere a Bodoni che testimoniano in successione serrata la lotta di Lucatelli per essere pagato e poter così provvedere a quel soggiorno di studio necessario alla verifica sulle fonti della propria cultura. Dapprima, mancando il denaro, la Congregazione propose di cedere la proprietà di un palco. L'artista rifiutò poiché, come scrisse a Bodoni, voleva evitare di essere liquidato «col fumo»[27]. Durante l'estate, i lavori erano ormai giunti all'assemblaggio delle capriate. Alla copertura del tetto, per essersi pronunciato sul fornitore di mattoni in lite con la Congregazione, Lucatelli si vide costretto addirittura a ripa-

---

[23] Regesto XXXIX.

[24] BF, *Atti*... cit.: seduta del 16 set. 1788.

[25] A. CIAVARELLA, *De Azara-Bodoni*... cit., I, pp. 139-140, lettera (da Parma) di Bodoni a de Azara, dic.1788; lettere dal lug. 1788 al nov. 1788 (regesti XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XL, XLI, XLII, XLIII, XLV, XLVI, XLVII, XLVIII). Per il viaggio di Bodoni, v. anche G. DE LAMA, *Vita*... cit., pp. 53-54.

[26] Regesti L, LII, LIV; G. BENADDUCI, *XX lettere*... cit., p. 8.

[27] Regesto LIX.

rare per qualche tempo a Colmurano presso amici[28]. Successivamente, nel dicembre 1789, egli chiese, quale compenso per il progetto e la direzione dei lavori, sessanta scudi romani nonché il permesso di trarre copia dei propri disegni. Questa volta si mostrava disponibile a ricevere un palchetto, offrendo anzi in cambio di dipingere una fornitura completa di scene. La tensione nei suoi confronti era però tanto cresciuta che Lucatelli si rivolse a Bodoni per consigli circa le possibili vie legali onde salvaguardarsi[29]. A febbraio, si riduceva infine ad accettare cinquanta scudi contro la rinuncia ad ogni diverso compenso inclusa la copia del progetto. Un ulteriore ritardo del pagamento motivò la richiesta di un prestito a Bodoni per poter affrontare il viaggio a Roma. Solo nel maggio la datriba si ricompose, permettendo a Lucatelli di raggiungere la meta nel giugno 1790, con un anno di ritardo rispetto ai programmi[30]. La tenacia nell'affermare i diritti dell'arte contro la contingenza provinciale testimonia la consapevolezza e la fedeltà ad una poetica che proprio e soltanto nell'Urbe poteva trovare le feconde suggestioni dai capolavori antichi, e, più concretamente, i modelli professionisti per opere in cui lo stile risultasse adeguato all'ispirazione.

Si appurò a questo punto che l'edificio e in specie il tetto non sarebbero stati completati se non nell'estate del 1791. Almeno, Lucatelli aveva ora agio di dedicarsi alla decorazione, sulla base dei disegni romani, non senza essersi personalmente procurato colori e materiali alla fiera di Senigallia e aver superato le lungaggini sorte nella ricerca, a Tolentino, di degni aiutanti[31]. La volta dell'atrio, con scene dionisiache di sacrificio incorniciate da mascheroni e grottesche, fu scoperta nel maggio 1792[32] e resta oggi, insieme con quella di una stanza attigua al ridotto, la sola decorazione originale superstite nel teatro. Lucatelli consegnava l'anno successivo le tele per i palchi, ma soffrì di una

---

[28] Sui lavori: BF, *Atti*... cit., seduta del 13 luglio 1789; sulla lite per le forniture di mattoni: regesto LX.

[29] La richiesta di pagamento di Lucatelli è registrata in BF, *Atti*... cit., il 13 dic. 1789. Il 28 dic. l'artista scrive all'amico di angustie in cui lo costringe il ritardo del compenso: regesti LXII e LXIV.

[30] BF, *Atti*... cit., seduta del 3 feb. 1790; regesti LXIII, LXIV, LXV.

[31] Sul completamento delle strutture del teatro di Tolentino: lettera di Lucatelli a Bodoni del 6 lug. 1791 (regesto LXXIV). Sull'approvvigionamento dei materiali e sul problema degli aiuti, l'artista informò l'amico il 10 mar. e il 21 apr. 1792 (regesti LXXVIII e LXXIX). Parte dei disegni preparatori per le decorazioni del teatro furono pubblicati da E. Bonci, *L'arte e l'anima*... cit., pp. 14-15. Altri disegni, in attesa di sistemazione, sono conservati in BF, provenienti dalla scuola media «G. Lucatelli» dove furono a lungo esposti.

[32] Regesto LXXX.

caduta, causa in seguito di dolorose recidive. Anche per questo, non si giunse al termine dei lavori interni prima del 1795.

Nel frattempo, la fama dell'edificio – inaugurato, come è noto, soltanto con l'arrivo di Napoleone nel 1797 – si spargeva rapidamente. I viaggiatori cominciarono così a far tappa a Tolentino per vedere il capolavoro di Lucatelli, unanimi ormai con i concittadini nell'apprezzamento[33].

I pannelli dei palchi, rimossi con altri elementi (fra cui la tela con *Le tre Grazie*) nel 1881, durante la ristrutturazione ad opera di Luigi Fontana, ed oggi conservati nel Palazzo comunale di Tolentino, mostrano la sicurezza dell'artista nel costruire figure con linee ad un tempo nitide e briose. Memore sia della pittura romana di età imperiale sia delle sue declinazioni cinquecentesche, Lucatelli pose ninfe ed eroti a danzare su sfondi dalle campiture uniformi, volutamente lontani da ogni illusionismo prospettico. Quanto al sipario e alle scene, che i documenti attestano a lui commissionati, il primo venne sostituito nel 1881 con quello disegnato dal Fontana e realizzato dal perugino Annibale Felicioni, mentre le seconde andrebbero ricercate tra i materiali ancora accatastati nel teatro Vaccai in condizioni che invocano il restauro[34]. Solo con un preliminare intervento conservativo si potrebbe procedere all'esame critico, altrettanto delicato perché le eventuali scene lucatelliane andrebbero distinte dalle coeve opere di Carlo Caccianiga e Carlo Bertanni, nonché da quelle dipinte nel 1858 da Cesare Recanatini.

Altre opere ed esperienze. La fama del teatro tolentinate assicurò via via a Lucatelli analoghe commissioni: parte delle decorazioni e della ristrutturazione del palcoscenico del Teatro dell'Aquila a Fermo (progettato come si è detto

---

[33] Regesti LXXXII, LXXXV, LXXXVIII, CVII; *Memorie storiche...* cit., p. 15. Ancora nel 1802, Lucatelli inoltrò una supplica per ottenere il pagamento di alcuni lavori, ricordando di «aver fatto dipingere quattro mutazioni di scene di più del mio obbligo con i colori anche a mie spese»; lettera del 20 feb. 1802 di Giuseppe Lucatelli ai gonfalonieri e priori del Comune (BF, *Carteggio Lucatelli*); lettera di A. Rivarola da Macerata (3 mag. 1803, *ibid.*) al governatore di Tolentino in sostegno della richiesta di Lucatelli per il saldo di tutte le sue competenze, pari a trecento scudi.

[34] Sulle prime scene del teatro di Tolentino e sulla nuova decorazione del 1881: *Memorie storiche...* cit., pp. 12-13, 26, 28-33, 43-44. Su Luigi Fontana, v. anche S. CUPPINI, *La pittura dell'Ottocento nelle Marche*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano, Electa, 1991², p. 392.

[35] Iniziate nel 1791, le decorazioni del teatro di Fermo erano ancora incomplete nel 1799. Lucatelli vi lavorò dal 1795 al 1797: le parti da lui dipinte furono sostituite poi da altre ad opera di Luigi Cochetti (Roma 1802-1884), mentre le scene erano di Alessandro Sanquiri-

da Cosimo Morelli)[35] oppure, molto più tardi, nel 1817, l'abbellimento interno del nuovo teatro di Porto San Giorgio.

Destinataria dell'artista era una committenza laica che si affiancava a quella tradizionale, religiosa. Lucatelli aveva infatti esordito, nel 1780, con la *Madonna dell'olivo*, tela dalla severa struttura ragionata su Mengs e Maratta, che proprio per la riconoscibilità della scuola diede all'autore motivo di insoddisfazione. Al contrario, l'opera rimane, se lo sguardo la indaghi con attenzione, una delle più riuscite di Lucatelli e l'unica a poter tuttora vantare una certa notorietà, essendo posta nella quarta cappella a destra della navata della tolentinate basilica di S. Nicola[36]. La corda devozionale non era forse la più sentita da Lucatelli, mentre è comprensibile che egli non la escludesse quale fonte di guadagno. Nel 1786, ad esempio, iniziarono i lavori per S. Nicolò a Urbisaglia, terminati due anni dopo con le pale d'altare. Lucatelli ricostruì anche le chiese di S. Chiara a San Severino Marche e di S. Croce a Colmurano, ridecorando poi nel periodo 1808-1812 il santuario del Ss. Crocifisso a Mogliano. Il successivo progetto di ristrutturazione dell'architettura interna della cattedrale di S. Catervo a Tolentino venne invece interrotto da feroci critiche[37].

---

co. Su questo intervento di Lucatelli: G. DE MINICIS, *Eletta dei monumenti più illustri di Fermo e suoi dintorni*, Roma, Tip. delle Belle Arti, 1841, p. 69; F. CORNAZZANI, *Cenni biografici...* cit., pp. 85-86; V. CURI, *Guida storico artistica di Fermo*, Fermo, Bacher, 1864; E. CASADIDIO, *L'artista...* cit., p. 4; S. CUPPINI, *La pittura...* cit., pp. 385-398, particolarmente p. 390; F. MARIANO, *L'architettura nelle Marche dall'età classica al Liberty*, Fiesole, Nardini, 1995, p. 445; A. NARDI, *Il teatro dell'Aquila di Fermo nell'ambito degli sviluppi storici dei teatri ottocenteschi*, in «OPVS», V (1996), pp. 261-278, particolarmente pp. 266, 268; S. PAPETTI, *Ragione e sentimento: aspetti dell'arte nelle Marche fra Neoclassicismo e Purismo*, in *Il tempo del bello. Leopardi e il Neoclassicismo tra le Marche e Roma*, cat. della mostra, a cura di C. COSTANZI-M. MASSA-S. PAPETTI, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 10, 13, 15, 16.

[36] *La basilica di San Nicola a Tolentino. Guida all'arte e alla storia*, Tolentino, Convento di S. Nicola, 1995, p. 69.

[37] Sui lavori in S. Catervo, nelle altre chiese marchigiane (quale la chiesa della Pace a Urbisaglia) e nel teatro (oggi Vittorio Emanuele II) a Porto San Giorgio: S. BELLI, *Elogio...* cit., pp. 20-24; F. CORNAZZANI, *Cenni biografici...* cit., pp. 87-88; G. BENADDUCI, *XX lettere...* cit., pp. 15-16; G. LIGNINI, *Giuseppe Lucatelli...* cit., p. 7; E. CASADIDIO, *L'artista...* cit., p. 6; R. ROSSINI-G. VOLPE, *La città del neoclassico: architettura e urbanistica*, in *Le Marche*, a cura di S. ANSELMI, Torino, Einaudi, 1987, pp. 795-831, particolarmente pp. 824, 826, 829-831; S. PAPETTI, *Ragione e sentimento...* cit., pp. 9, 17. Su villa Servanzi-Collio e altre opere realizzate a San Severino Marche: S. SERVANZI, *Lavori eseguiti in Sanseverino da Giuseppe Lucatelli pittore ed architetto*, San Severino, 1843; D. VALENTINI, *Il forestiere in S. Severino Marche, ossia breve indicazione degli oggetti di belle arti ed altre cose notevoli esistenti in detta città*, San Severino Marche, Corradetti, 1868, pp. 42, 101, 117, 118.

Lucatelli non mancò neanche di applicarsi ad apparati effimeri, come quello della festa del Cristo Morto descritto a Bodoni nella lettera del 1° agosto 1788, da accostare al più tardo e già noto intervento del 1814 in occasione dei festeggiamenti per il ritorno di Pio VII[38].

La contemporanea corrente di architettura pubblica, parallela dalla metà dei XVIII secolo a quella religiosa, era intesa alla rappresentazione delle idee soprattutto attraverso la scena. Essa promosse dunque le decine di edifici che costituirono la grande civiltà teatrale marchigiana[39], da confrontare direttamente con la filosofia dei Lumi, di cui Lucatelli va considerato esponente. L'azione politica di questo artista si identifica infatti al meglio con la sua carriera di architetto, di innovatore attraverso la sintassi formale neoclassica nonché interprete, come nel teatro di Tolentino, delle invenzioni stilistiche e tipologiche recepite nelle città che aveva visitato. Nel maceratese sono attestati altri esempi di tale estrema fortuna dell'Illuminismo, da connettere a progetti di ispirazione massonica come l'Accademia georgica di Treia, rifondata da Fortunato Benigni e dall'abate Riccomanni[40]. Lucatelli venne del resto coinvolto a Treia anche nella costruzione del Teatro condominiale dal 1801[41].

Egli fu inoltre in contatto con gli illuministi di Milano, legame che si concretizzò specialmente nel 1795, allorché una forzata pausa dei lavori di decorazione a Tolentino consigliò la città lombarda quale meta adatta a curare i postumi della caduta di due anni prima. Auspice Bodoni, Lucatelli poté allora rivolgersi alle personalità salienti della politica e della cultura milanesi. Il conte Joseph Wilczeck, ministro plenipotenziario imperiale, aveva voluto conoscere il saluzzese durante un viaggio di lui a Milano e Pavia nel 1789 e, presumibil-

---

[38] Il primo intervento è menzionato nella già citata lettera del 1° ago. 1788 (regesto XXXIX); su quello del 1814, v. *Memorie storiche di Tolentino scritte da Pietro Roscioni dal 1808 al 1823*, a cura di G. SEMMOLONI, in «Quaderni del Bicentenario», I (1995), pp. 93-146, particolarmente pp. 100, 139.

[39] Sulla civiltà teatrale marchigiana, v. ad es. R. ROSSINI-G. VOLPE, *La città*... cit.; F. MARIANO, *Architettura*... cit. (su Lucatelli, particolarmente pp. 440, 445); ID., *I teatri nelle Marche. Architettura, Scenografia, Spettacolo,* Firenze 1997; S. PAPETTI, *Ragione e sentimento*... cit., L'esempio più significativo di decorazione teatrale finora noto era quello ad opera di Felice Giani per.il teatro Pergolesi di Jesi nel 1798: S. CUPPINI, *La pittura*... cit., pp. 388-389; S. PAPETTI, in *Il tempo del bello*... cit., pp. 16, 80.

[40] D. FIORETTI, *Persistenze e mutamenti dal periodo giacobino all'Unità*, in *Le Marche*... cit., pp. 33-119, particolarmente pp. 65-67.

[41] Lucatelli venne infatti contattato per riprogettare l'edificio dopo che si furono resi disponibili gli spazi di una chiesa soppressa. Si abbandonò così il primitivo progetto presentato nel 1795 da Carlo Rusca: A. MONTI, *Tipologie edilizie e scenari urbani nelle Marche in età neoclassica*, in «Quaderni del Bicentenario», II (1996), pp. 75-90, particolarmente p. 87.

mente per suo tramite, intratteneva un qualche rapporto di committenza con Lucatelli stesso[42]. Questi incontrò a Milano anche l'abate Carlo Bianconi, segretario dell'Accademia di belle arti di Brera e diversi colleghi, fra cui Andrea Appiani – che era allora il pittore più ricercato nonché, come il ministro, affiliato alla Libera Muratoria di osservanza austriaca[43] – e uno dei fratelli Gerli, virtuosi dell'ornato. L'ultima conoscenza dovette essere un prodotto della stima nutrita nei confronti di Lucatelli dal cognato dei Gerli, il pittore Gaetano Callani, che era professore alla Reale Accademia di belle arti di Parma e autore dell'apparato plastico nella sala delle Cariatidi del Palazzo reale di Milano (purtroppo distrutto dall'ultima guerra). Con Callani, ma soprattutto con Appiani che aveva studiato *in loco* i capolavori di Parma, l'artista marchigiano condivideva un gusto neocorreggesco fatto di libere pennellate, passaggi tonali e sfumature, per uno stile che sviluppava il dotto riferimento del disegno alla statuaria classica. Lucatelli si conferma insomma perfettamente inserito in quella repubblica delle lettere, delle arti e delle scienze che aveva unito intellettuali e amatori di tutta Europa durante la seconda metà del Settecento e che, in Italia, stava vivendo la sua ultima stagione, già pervasa di tensioni rivoluzionarie.

Non a caso, una visita di cortesia di Lucatelli al conte Wilczeck nel racconto dell'artista si connota di inquietudine, con il governatore impaziente di partire per Vienna dove lo attendeva un fratello liberato dai francesi dopo due anni di prigionia (evidentemente, la cattura era avvenuta durante una battaglia della prima coalizione antifrancese)[44].

Lucatelli tornò a Parma alla metà dell'agosto 1795, proseguendo verso casa il 25 dello stesso mese. Una breve sosta lo vide a Bologna presso l'inciso-

---

[42] Lettere del marzo 1789 (regesti LI e LII); sul viaggio di Bodoni a Milano, v. anche G. DE LAMA, *Vita...* cit., pp. 54, 73.

[43] Notizie sui rapporti amichevoli tra i due si riscontrano in lettere di Lucatelli (Regesto XCVIII, CI e CV): nell'autunno del 1795 Appiani sostò a Parma, partendo per Bologna in ottobre. Bodoni ne avvisò Rosaspina con la lettera del 6 nov., ricordando l'aiuto che Appiani e Gerli avevano prestato a Lucatelli durante il periodo di cure a Milano. Ancora nella lettera del 15 dic., Bodoni informava Rosaspina degli scarsi progressi della salute dal tolentinate: L. SERVOLINI, *Autobiografia...* cit., pp. 124-131; G. ALLEGRI TASSONI, *Una fraterna amicizia fra Andrea Appiani e Giambattista Bodoni*, in «Aurea Parma», XLIII (1959), pp. 22-28. Sulla Muratoria lombarda, v. ad es. C. FRANCOVICH, *L'illuminismo lombardo e la massoneria*, in *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa. Atti*, II, a cura di A. DE MADDALENA-E. ROTELLI-G. BARBARISI, Bologna, Il Mulino, 1982, pp. 157-167 (particolarmente su Appiani, pp. 165, 167).

[44] Regesto C (nonché XCVIII e XCIX per notizie dei rapporti con Wilczeck); v. inoltre la lettera di Bodoni a Rosaspina del 4 ago. 1795 pubblicata da L. SERVOLINI, *Autoritratto...* cit., p. 106; C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., pp. 45-46.

re Francesco Rosaspina, che aveva conosciuto giusto due anni prima. Lasciata la Romagna, il viaggiatore ragguagliava Bodoni sulla morte del conte di Cagliostro, già rinchiuso a San Leo, evento la cui ricezione si andava caricando di straordinari particolari[45].

La discesa dei francesi: nuovi equilibri e antichi privilegi. Nel carteggio, l'eco degli eventi d'oltralpe risuona a malapena. Soltanto il 12 novembre 1792 Lucatelli aveva espresso a Bodoni preoccupazione intorno alla possibile discesa dei francesi in Italia, indizio delle incertezze serpeggianti per la penisola, mentre il tipografo si rammaricava per contatti e affari che andava perdendo di giorno in giorno in Europa[46].

Il passaggio di Napoleone che aveva sconvolto l'Italia è ricordato da due lettere. La prima risale al 30 maggio 1796, appena dopo che le truppe di Bonaparte, entrate negli Stati parmensi il 6 maggio, in tre giorni avevano imposto al duca un pesante armistizio. Tale accordo includeva tra l'altro la consegna di quindici capolavori della galleria dell'Accademia[47]: una condizione lesiva a livello sia economico sia del prestigio, che sarebbe stata poi subita anche dallo Stato della Chiesa proprio a Tolentino. Il 30 maggio, dunque, Lucatelli non sapeva celare il «continuo timore» dell'invasione né l'attesa, generalizzata nelle Marche, circa le trattative con Napoleone, condotte dal de Azara per incarico di Pio VII. È noto che il ministro plenipotenziario spagnolo ottenne però a sua volta soltanto un armistizio, firmato a Bologna il 23 giugno, ma non riuscì certo ad arrestare gli eventi che nel febbraio 1797 culminarono appunto nel trattato di Tolentino[48]. Il 14 agosto 1796, nell'altra lettera di prevalente interes-

---

[45] Regesto LXXXVI. Il 3 lug. 1795 Bodoni comunicò a Rosaspina che Lucatelli aveva intenzione di tornare a Parma; il 25 ago. successivo ne annunciò l'arrivo a Bologna: L. SERVOLINI, *Autobiografia*... cit., pp. 106, 108. Per la morte di Cagliostro, v. Regesto CIII. La curiosità intorno al controverso personaggio ipotizzata nel destinatario della lettera è spiegata dai rapporti con Carlo Castone della Torre di Rezzonico, gentiluomo di camera di don Ferdinando di Borbone nonché segretario perpetuo della Reale Accademia di Belle Arti di Parma, rimosso da ogni carica nel 1790 con l'accusa di appartenere alla setta fondata dal conte siciliano. Nel 1792, scagionato da Pio VI ma non reintegrato nella corte ducale, Rezzonico aveva collaborato anonimamente all'edizione bodoniana di Callimaco; v. W. SPAGGIARI, «*Mansuete Muse e ben torniti carmi*». *Il catalogo letterario di Giambattista Bodoni*, in ID., *In mezzo a' lumi de' Gonzaghi heroi. Note e ricerche di letteratura moderna*, Catanzaro, Pullano, 1993, pp. 97-135, particolarmente pp. 113-114 (il saggio era già in *Bodoni. L'invenzione*... cit., pp. 137-175).

[46] Regesti LXXXIII, LXXXIV e XC; v. anche W. SPAGGIARI, *In mezzo ai lumi*... cit., pp. 108,109.

[47] A. MUSIARI, *Neoclassicismo*... cit., pp. 15-18.

se storico a Bodoni, Lucatelli segnalò lo stato di penosa incertezza in cui la sua terra versava, aggiungendo infondate voci sulla restituzione delle opere d'arte sottratte a Parma. L'artista indugiava pure sul miracolo dell'immagine piangente della Madonna di S. Ciriaco in Ancona, descritto da altre fonti dell'epoca e spia della temperie quasi apocalittica che segnò l'attesa di Bonaparte[49].

Lettere di tale tenore inducono a chiedersi come reagissero di fronte a Napoleone i gruppi e i rappresentanti della cultura del tardo Illuminismo. La loro evoluzione verso il giacobinismo dovette restare parziale, lasciando spazio a perplessità e cautele giustificabili in chi non aveva partecipato alla stagione delle riforme. Lucatelli visse quello sconcerto, che si esprime in tono peraltro consono a quello usato da Bodoni il 19 gennaio 1796.

I sentimenti antifrancesi non impedirono all'artista di accettare la commissione di un grande dipinto commemorativo del trattato di Tolentino, opera però forse mai realizzata[50]. Gli spostamenti di confine e la guerra rendevano le comunicazioni quanto mai precarie, cosicché non si può essere certi se Lucatelli abbia scritto a Parma sull'evento celebrato da questo convegno. La prima lettera a Bodoni successiva al trattato di Tolentino reca la data 7 settembre 1798 da Fermo, dove l'artista lavorava al teatro. Egli pensava di essere colà impegnato ancora per un anno, sperando in tempi più tranquilli onde spostarsi per altri incarichi. Il messaggio risulta significativamente affidato non ai cor-

---

[48] Per le clausole del trattato di Tolentino, vd. ad es. G. FILIPPONE, *La relazione tra lo Stato pontificio e la Francia rivoluzionaria. Storia diplomatica del Trattato di Tolentino*, II, Milano, Giuffré, 1967, pp. 47, 55-90 (per l'armistizio del 1796, pp. 67, 83 sgg.; per le trattative seguenti, pp. 90-92, 101-112, 362-363, 369); *Il trattato di Tolentino*, in «Quaderni del Bicentenario» (1995) I, pp. 7-12; G. TROISI, *La storiografia francese sul trattato di Tolentino*, in «Quaderni del Bicentenario» (1996) II, pp. 44-53; N. RAPONI, *Alessandro Verri e il trattato di Tolentino*, *ibid.*, pp. 124-131.

[49] Sul dibattito coevo circa la proprietà delle opere d'arte da requisire, se fossero cioè patrimonio degli italiani (o almeno degli artisti) o se appartenessero a tutti i popoli, vd. fra l'altro: P. WESCHER, *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin, Gebr. Mann Urlag, 1976 (trad. it. *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino, Einaudi, 1988); A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY - Pio VII CHIARAMONTI, *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa*, Bologna, Nuova Alfa, 1989; A.C. QUATRÈMERE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*, introduction et notes par E. POMMIER, Paris, Macula, 1996 ; E. BAIRATI, *Due letture delle «Lettres à Miranda» di Quatremère de Quincy*, in «Quaderni del Bicentenario» (1997) III, pp. 19-27; D. POULOT, *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997; e l'intervento di S.A. LETERRIER in questi stessi *Atti*. Sul prodigio di S.Ciriaco, v. M. CATTANEO, *Gli occhi di Maria sulla Rivoluzione. Miracoli a Roma e nello stato della Chiesa 1796-1797*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1995.

[50] Per il progettato dipinto commemorativo del trattato di Tolentino, v. E. CASADIDIO, *Tolentino*... cit., pp. 51-73, particolarmente p. 68.

rieri di posta, ma a due stuccatori ticinesi di ritorno in patria. I consueti canali erano comunque ripristinati già per gli invii dell'8 e del 31 marzo 1799: Lucatelli si informava ancora delle spoliazioni, mostrandosi tuttavia più coinvolto dal desiderio comunicatogli da Bodoni di costruirsi «un piccolo Casino da artista» nella tenuta di campagna appena acquistata nei dintorni di Parma[51]. Da parte sua, egli si augurava di poter visitare Venezia quanto prima.

Nel periodo 1800-1802 del carteggio con Bodoni (ad esempio, nelle lettere del 3 e del 21 febbraio 1800) acquista rilievo il rapporto di Lucatelli con Anna Geltrude Dionisi, di stirpe comitale tolentinate. La promessa di matrimonio fra i due fu infranta dall'opposizione della famiglia di lei, mossa dalla disparità di censo. Oltre l'attenzione tinta di curiosità che tale episodio sentimentale ha suscitato negli autori dei vari abbozzi biografici di ambito locale, dedicati a Lucatelli dall'Ottocento fino agli anni '50 di questo secolo, esso si presta ad essere considerato anche sotto diversa luce. Nella mancata accettazione dell'artista emergente, ma di nascita borghese (Lucatelli era figlio di un medico), si rispecchia la diffusa resistenza del patriziato a nuove istanze di promozione sociale. La nobiltà civica in quelle che sono oggi le Marche restò aggrappata a gerarchie ascrittive che garantivano il monopolio delle cariche pubbliche, giungendo anzi a trasferirle nelle amministrazioni «democratizzate» in piena epoca francese[52]. L'ascesa per merito, intesa a favorire le inclinazioni naturali in ossequio alle teorie rousseauiana e sensista, cioè quella a cui aspiravano quanti erano tardivamente definiti «enciclopedisti», veniva di fatto impedita e avrebbe continuato ad esserlo ancor più dopo la Restaurazione. Della resistenza tentata da Lucatelli a tale stato di cose sono prova soprattutto le lettere da lui indirizzate al fratello Francesco, che esercitava a Mogliano la professione paterna[53]. L'artista perseguì inoltre quel titolo cavalleresco che gli fu infine concesso con riserva. La magistratura di Tolentino accettò infatti di iscrivere Lucatelli soltanto alla nobiltà di secondo ordine, non eleggibile alle cariche pubbliche[54]. Tale compromesso non fu sufficiente neppure a coronare

[51] Regesti CXII, CXIII e CXIV. Su «Il pozzetto», la casa di campagna di Bodoni, v. la lettera di Angelo Mazza al tipografo (da San Lazzaro Parmense) del 10 nov. 1798 in A. BOSELLI, *Il carteggio...* cit., p. 271; G. DE LAMA, *Vita...* cit., pp. 86-88; C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 46; L. GAMBARA, *Le ville parmensi*, Parma, La Nazionale, 1966, pp. 34-36.

[52] D. FIORETTI, *Persistenze...* cit., pp. 58-80.

[53] Queste lettere, relative a questioni familiari ed ereditarie, sono conservate, inedite, in BF, *Carteggio Lucatelli*.

[54] G. BENADDUCI, *XX lettere...* cit., pp. 10, 12-13, 55-64. In seguito, Lucatelli venne anche insignito da Pio VII del titolo di cavaliere dell'ordine della Milizia aurea: copia del breve, datato 27 mag. 1803, è in BF, *Carteggio Lucatelli*.

la speranza di imparentarsi con i protervi Dionisi, anche se l'artista restò legato ad Anna Geltrude per tutta la vita.

A confronto con il Correggio. Un filo conduttore dell'intesa fra Lucatelli e Bodoni fu, per diversi anni, il progetto di copiare gli affreschi del Correggio nel convento di S. Paolo a Parma. Come si sa, il programma decorativo della celebre Camera dipinta dal maestro emiliano intorno al 1519 per la badessa benedettina Giovanna Piacenza consta della *Diana*, allusiva al nome e alle virtù di lei, di giochi di putti fra le fronde sulla volta e di lunette monocrome con allegorie classico-ermetiche. La riscoperta di quei capolavori subentrò, proprio alla fine del Settecento, a secoli di oblio dovuto alla collocazione all'interno della clausura femminile. Bodoni intuì per tempo, vale a dire nel 1788, il successo che l'eventuale riproduzione a stampa degli affreschi interdetti, specialmente se della qualità a cui egli aveva abituato il pubblico, avrebbe riscosso presso artisti e conoscitori. La copia doveva essere affidata a Lucatelli, una volta che il tipografo avesse procurato la dispensa pontificia. All'artista trentasettenne, quella preferenza sembrò dapprima compensare la crisi che la sua carriera stava attraversando, imputabile all'amarezza di non aver ancora eseguito una tela memorabile, di soggetto storico o mitologico, che lo proclamasse il pittore di richiamo europeo che si era preparato a diventare[55].

Invece, Bodoni fallì nel tentativo di aprire la Camera all'amico, né andò meglio allo stesso de Azara nel 1791, quando l'ostilità degli ambienti ecclesiastici si precisò contro un altro sodale di Bodoni, il vescovo Adeodato Turchi[56]. L'anno seguente Francesco Rosaspina – che deteneva il privilegio di incidere tutte le opere parmensi del Correggio – ordinava ad un pittore di Savignano, Giuseppe Turchi, la copia ad olio di quelle in S. Giovanni, ma dovette a sua volta desistere davanti alla vietata soglia del convento di S. Paolo. Soltanto il 16 giugno 1794, avendo fatto valere il proprio diritto a completare il catalogo grafico, egli ottenne di entrare per un solo giorno. Poiché accompagnarono Rosaspina i due professori di pittura dell'Accademia di Parma, Gaetano Callani e Biagio Martini, nonché Francisco Vieira collaboratore di Bodoni, il sopralluogo produsse infine gli schizzi, seppur rapidi, dell'intero ciclo pittorico. Ad escludere Lucatelli perfino da quelle fervide ore concorse la già ricordata frattura che lo tratteneva a Tolentino.

---

[55] Regesti XXXVI , XXXVII e XXXVIII.

[56] A. CIAVARELLA, *De Azara-Bodoni...* cit., II, p. 42; C. MINGARDI, *L'impresa bodoniana nella Camera di San Paolo nei disegni di Francisco Vieira*, in «Bollettino del Museo Bodoniano», VIII (1994), pp. 201-218, particolarmente p. 208.

A breve, il *Ragionamento del padre Ireneo Affò sopra una stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri da Correggio nel Monistero di S. Paolo in Parma* (Parma, Stamperia Carmignani, 1794) rendeva ufficiale il ritrovamento degli affreschi, confermando in buona sostanza l'opinione del Winckelmann[57] riguardo alla sintesi degli stili antichi da parte del maestro rinascimentale, giudicata superiore a quella del Mantegna da cui l'aveva appresa e caratterizzata nei putti da vivacità e vitalità incomparabili. Si profilò tosto un'intesa fra Rosaspina e Bodoni per l'edizione illustrata degli affreschi. Con la solita prontezza, il tipografo ricandidò quale copista Lucatelli, preparandogli un altro disinganno. Tornato dalle cure milanesi nell'estate 1795, l'artista si vide infatti nuovamente negare la dispensa ecclesiastica. Il medesimo rifiuto incontrò allora Andrea Appiani, nonostante che per lui fosse stato sollecitato l'intervento del Wilczeck. A Bodoni non restava che rassegnarsi a stampare quanto si sarebbe ricavato dalla fulminea spedizione pittorica dell'anno precedente. Ecco come egli scriveva in proposito, il 1° settembre 1795, a Rosaspina di recente visitato da Lucatelli: «Ho piacere che abbiate veduto il nostro sventurato Lucatelli, e che da lui abbiate saputo tutte le macchinazioni ordite per impedirgli di vedere le Camere in S. Paolo. Vi basti di sapere come stiano le cose, né vi curate di conoscere gli attori che agiscono colla maschera in volto. Ho parlato a Vieira acciò v'impresti i suoi schizzetti, e mi lusingo che egli vi servirà, troppo essendo onesto ed onorato»[58]. Recatosi infatti il portoghese a Bologna, Rosaspina ne tradusse su lastra i disegni con la tecnica della cera molle. Il completamento e la stampa delle trentacinque tavole relative alla Camera – viste e presumibilmente corrette sempre a Bologna da Appiani – conobbero ulteriori vicissitudini, cosicché il volume finì per uscire nel 1800, poco dopo la morte del padre Affò che da erudito ne aveva sostenuto il valore[59].

---

[57] Si veda ad es.: J.J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden, 1764 (trad. it. *Storia dell'arte nell'antichità*, Milano, SE, 1990, p. 44); ID., *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di F. PFISTER, Torino, Einaudi, 1980, pp. 64, 66, 100, 103, 165-166.

[58] L. SERVOLINI, *Autobiografia*... cit., p. 109; M. MUSSINI, *Correggio tradotto*... cit., p. 106. La già citata lettera di Bodoni a Rosaspina, del 4 ago. 1795, testimonia un – quantomeno auspicato – coinvolgimento del Wilczeck, che infatti secondo Bodoni «per la vostra impresa potrebbe essere molto utile».

[59] Sulla vicenda editoriale, v. G. DE LAMA, *Vita*... cit., pp. 78-80, 92-93; F. BAROCELLI, *Il Correggio e la Camera di San Paolo*, Milano- Parma, Electa-Comune di Parma, 1988, pp. 21-23; M. DALL'ACQUA, *La conversazione del mio amatissimo Correggio. Progetti editoriali e sperimentazione artistica di grafica di riproduzione nel carteggio inedito di Francesco Rosaspina con Andrea Mazza e Giovan Battista Bodoni*, in «Il Carrobbio», XIV (1988), pp. 135-146; *Due scuole a confronto. Il Correggio nelle incisioni di Paolo Toschi e Francesco Rosaspina*, Correggio, Soc. Cromotipografica, 1989; M. DALL'ACQUA, *Il*

Verso la fine del 1802, si riaffacciò in Lucatelli il desiderio di entrare nel convento di S. Paolo. Il ducato sopravviveva solo formalmente, retto per conto di Napoleone dal barone Médéric Moreau de Saint-Méry con la carica di «Administrateur». A questo personaggio di non trascurabili ambizioni intellettuali[60] giunse nel 1803 da Dominique Vivant Denon, direttore del Musée Napoléon, una lista di opere da inviare a Parigi, comprendente gli affreschi della Camera del Correggio, da «faire dessiner par un homme habile»[61]. Nondimeno, la fermezza del vescovo Turchi nell'impedire l'accesso ai capolavori spinse Moreau de Saint-Méry, per verificare i termini tecnici della richiesta, ad una sorta di irruzione, condivisa da appena tre professori accademici.

L'impopolarità del contrasto[62] obbligò per giunta a commissionare la copia ad un artista esterno al ducato. Il 27 aprile 1803, Andrea Appiani ebbe

---

monastero di San Paolo, in *Il monastero di San Paolo*, a cura di ID., Parma, Franco Maria Ricci, 1990, pp. 11-42, particolarmente pp. 38, 40; M. MUSSINI, *Correggio tradotto*... cit., pp.106-109 (dove si ripercorrono i carteggi tra Bodoni, Rosaspina e Vieira, sia pubblicati da L. SERVOLINI, *Autoritratto*... cit., sia conservati in CBO, cass. 53, *Francesco Rosaspina* e a Forlì, BIBLIOTECA PIANCASTELLI, cart. 397.508). Francisco Vieira, che fu in termini cordiali con Lucatelli (regesti CII e CVI), sarebbe poi tornato a Roma, dove già nel 1789 aveva avuto maestro Domenico Corvi. Nel 1797, l'artista portoghese avrebbe intrapreso un *tour* per l'Europa, rivedendo la patria verso il 1802 e ricoprendovi varie cariche (fra cui quella di pittore di corte) fino all'invasione francese.

[60] Regesto CXXI. Moreau de Saint-Méry aveva fra l'altro già chiesto ed ottenuto per suo conto, il 19 nov. 1801, di visitare la Camera previa dispensa papale: A. MUSIARI, *Neoclassicismo*... cit., pp. 34-245. Egli si era dedicato in precedenza a ricerche storiche sulle Antille (era nato ad Haiti nel 1750): M. MOREAUD DE SAINT-MÉRY, *Description topographique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle Saint-Dominique*, nouvelle édition entiérement revue et completée sur le manuscrit par B. MAUREL et E. TAILLEMITE, Paris, Larose, 1958. Durante i cinque anni a Parma, Moreau promosse, tramite un questionario spedito a privati ed enti pubblici dell'ex-ducato, l'inchiesta da lui riassunta nell'incompleta ed inedita «Description topographique et statistique des Etats de Parme, Plaisance et Guastalla à l'epoque de 1811», ASPR, *Carte Moreau de Saint-Méry*, Donazione Monza, b. 1, fascc. 1-8. Fra le ricerche recenti su tale documentazione, v. C. CORRADI MARTINI, *Misoginia di Moreau de Saint-Méry nella ricostruzione dei costumi parmigiani di fine Settecento*, in «Franco italica», 1995, 7 (n. mon. *Francia e Italia nel XVIII secolo: immagini e pregiudizi reciproci*, *Atti del V Colloquio italo-francese*, a cura di V. RAMACCIOTTI) pp. 263-274; P. FELICIATI, *«Arrivano i francesi!» Gli stati parmensi dal 1796 al 1814*, in *L'ossessione della memoria. Parma settecentesca nei disegni del conte Alessandro Sanseverini*, *catalogo della mostra*, a cura di M. DALL'ACQUA, Parma, Fondazione Cassa di Risparmio di Parma-PPS Editrice, 1997, pp. 24-37.

[61] L'elenco ufficiale per la seconda spoliazione era allegato alla lettera di Denon a Moreau de Saint-Méry del 18 Ventoso, anno XI (9 mar. 1803), con uno scritto del ministro degli esteri Talleyrand datato 26 Ventoso; v. A. MUSIARI, *Dominique Vivant Denon e l'Accademia di Belle Arti di Parma. Momenti di un carteggio*, in «Parma nell'Arte», 1983-1984, pp. 31-55, particolarmente p. 36; ID., *Neoclassicismo*... cit., pp. 29-31, 194.

[62] A. MUSIARI, *Dominique Vivant Denon*... cit., p. 47 (con bibl.); ID., *Neoclassicismo*... cit., pp. 33-39.

pertanto modo di significare il proprio rammarico poiché gli impegni gli impedivano di accettare la proposta. Egli indicava però in Lucatelli la persona più adatta, anche per aver condotto lo studio sulle opere del Correggio durante sette anni accanto a Bodoni. Al di là della trasparente congiura in favore di Lucatelli, il pittore milanese focalizzava dati oggettivi come l'estrema difficoltà di tradurre le vibrazioni cromatiche e chiaroscurali proprie dello stile del Correggio e la conseguente necessità, per chi accettasse la prova di fronte al pubblico internazionale, di disporre di una mano esperta e di un gusto capace di rispettare l'originale mentre lo interpretava. Moreau de Saint-Méry accolse il suggerimento, invitando Lucatelli a Parma il 3 maggio 1803. Da Tolentino, Bodoni ricevette, dieci giorni dopo, il ringraziamento di chi lo considerava vero artefice dell'insperata fortuna[63].

Lavorando a Parma dal 6 giugno, Lucatelli si scontrò con un problema pratico, ovvero la scarsità della luce nell'ambiente da cui traeva le copie. Queste furono comunque subito magnificate da Bodoni che scrisse a Rosaspina, il 20 gennaio 1804: «Il nostro bravo e onestissimo Lucatelli si occupa di copiare ad olio la camera a voi ben nota, e siccome il tempo è quasi sempre nuvoloso, non può accelerare come vorrebbe detto lavoro: procura intanto di non perder tempo coll'eseguire superiormente bene a pastello varie delle principali teste di putti di quell'uomo immortale, e le va rassegnando a questo nostro esimio e coltissimo Amministratore, che le tiene esposte nella sua gran sala d'udienza, e fanno l'ammirazione di tutti gli intelligenti ed amatori delle Belle Arti»[64]. Si trattò di un caso davvero unico, per le dimensioni del soggetto da riprodurre a grandezza naturale, nell'articolata vicenda delle spoliazioni napoleoniche in Italia. Lucatelli vide tanto apprezzato da Moreau de Saint-Méry il proprio impegno da ricevere la nomina ad accademico consigliere con voto nell'Accademia di Parma, di cui l'amministratore ricopriva la presidenza. Fra i

---

[63] Regesto CXXIII. Sull'invito dell'amministratore a Lucatelli e sulla risposta di questi: G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., p. 275; A. MUSIARI, *Neoclassicismo*... cit., pp. 43, 247-248. Moreau de Saint-Méry comunicava inoltre a Talleyrand, nella relazione sul progredire delle requisizioni, del 18 Pratile anno XI (7 giu. 1803): «J'ai fait choix du peintre Luccatelli pour dessiner la chambre du Correge de S. Paul chef d'oeuvre conservé avec une fraicheur qui étonne. Il s'en occupe, il a travaillé 7 ans d'après le Correge. C'est l'opinion générale qui a déterminé mon choix» (A. MUSIARI, *Dominique Vivant Denon*... cit., p. 44; ID., *Neoclassicismo*... cit., p. 198). Per pagarsi il viaggio, Lucatelli dovette sollecitare in patria il saldo delle giustificazioni che gli erano ancora dovute per la costruzione del teatro, come si legge nella già citata lettera di A. Rivarola al governatore di Tolentino (Macerata, 3 mag. 1803) allegata alla supplica dell'artista: BF, *Carteggio Lucatelli*.

[64] L. SERVOLINI, *Autobiografia*... cit., p. 235.

disegni – che vennero presentati anche a Pio VII in visita a Parma nel 1804 – c'era la copia della tela del Correggio con l'*Addolorata*, un pastello rimasto unica testimonianza oggi accessibile (nella cattedrale di S. Catervo a Tolentino) di tale fase dell'attività di Lucatelli[65]. Indizi di un rallentamento dei lavori segnalano tuttavia il crescente disagio dell'artista di fronte alla velleitaria pretesa di una duplicazione perfetta, seppur mediante una tecnica, quale appunto il pastello, da lui padroneggiata al massimo grado e di per sé confacente a rendere il segno del Correggio.

A risolvere ogni rovello estetico valse la sosta di Napoleone a Parma il 26 giugno 1805. Le opere degli artisti protetti da Moreau de Saint-Méry furono infatti sdegnate, mentre si sanciva la supremazia della realtà chiedendo conto di una situazione finanziaria e militare degli stati parmensi tutt'altro che esaltante. L'anno successivo al rimosso amministratore subentrò un prefetto, il generale Andoche Junot, la cui indole per nulla mecenatesca finì di dissolvere le premesse che avevano condotto Lucatelli nella Camera di S.Paolo. L'artista si vide anzi imputare il ritardo nell'esecuzione delle copie e l'irregolarità di replicarle per privati, né giovò la difesa condotta col sostegno del sempre autorevole Bodoni. Privo ormai di stipendio, Lucatelli si risolse ad abbandonare l'impresa che aveva bramato[66]. A lenire il senso di sconfitta per il mancato riconoscimento internazionale provvide forse la consapevolezza che la quotidiana venerazione del Correggio si era tradotta in asfissia creativa. Tolentino era tornata a rappresentare un desiderabile luogo di identità per l'artista che lasciava in dono a Bodoni, legate alla devozione per la Madonna, un'immagine della giovinezza e una della maturità[67]. Mentre alle sue spalle si costituiva un ricordo esiguo ma tenace, la terra natale restò la meta definitiva del talento di Lucatelli, dedicato da allora soprattutto all'architettura, all'insegnamento e alla ritrattistica. Il carteggio conservato a Parma si arresta al 1810, cosicché la

---

[65] S. BELLI, *Elogio*... cit., pp. 16-18 afferma che il pontefice donò allora all'artista una medaglia.

[66] F. CORNAZZANI, *Cenni biografici*... cit., p. 86; G. BENADDUCI, *XX lettere*... cit., pp. 12-13; E. BONCI, *L'arte*... cit., p. 12; E. CASADIDIO, *L'artista*... cit., p. 6; G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., pp. 275-278; M. MORA, *Bodoni*,... cit., pp. 142-148; A. MUSIARI, *Neoclassicismo*... cit., pp. 48, 50-51, 56, 62-63, 250-251.

[67] Regesti CXXIV, CXXV, CXXVI, CXXVII; le due *Madonne* lasciate a Bodoni sono disperse. Resta notizia di copie tratte dai pastelli del tolentinate ad opera di Giuseppe Simonetti, esposte nel 1812 (A. MUSIARI, *Neoclassicismo*... cit., p. 78). Il tentativo di Lucatelli venne ricordato pure da G. BERTOLUZZI, *Guida per osservare le pitture sì a olio che a fresco esistenti nelle chiese di Parma*, Parma, 1830 (rist. Bologna, Forni, 1975), p. 137.

morte di Bodoni tre anni dopo non fece che ribadire un distacco consumato nei fatti seppur non negli affetti[68].

Il lungo oblio. Dopo il negativo giudizio formulato da Amico Ricci nel 1834 con il *Compendio delle Memorie Storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, i successivi contributi su Lucatelli si sono soffermati al più su elementi biografico-aneddotici che hanno opacizzato, disarticolandola, la complessità della sua vicenda. Neppure le indagini specifiche sul periodo e la regione a cui l'artista fu maggiormente legato gli hanno del resto riconosciuto la statura dichiarata, oltre ogni approfondimento documentario, dal semplice confronto con le opere note. La formazione raffinata, l'attività poliedrica e i rapporti con personalità intellettuali e politiche di spicco fanno invece del tolentinate apprezzato da Andrea Appiani una figura capace di esemplificare quell'interazione culturale che, caratteristica del Settecento illuminista, nelle Marche continuò a nutrire la civiltà architettonica e figurativa del primo Ottocento.

A Parma, in base ad un diverso ma complementare tipo di localismo, Lucatelli è stato invece sempre inquadrato nella gloria di Bodoni, senza che fino ad oggi i due campi di ricerca abbiano potuto integrarsi. Quasi inspiegabile appare poi lo scarso spazio negli ultimi, pur pregevoli repertori sulla pittura e l'architettura nelle Marche, dove il cenno occasionale fossilizza Lucatelli in epigono del neoclassicismo nell'alveo della «tradizione architettonica locale»[69].

Soltanto il capriccio della sorte, guida imperfetta dello storico, sembra dunque aver oscurato Lucatelli isolando nella generazione successiva la fama di Fortunato Duranti (Montefortino 1787-1863) che, nei medesimi studi sulla pittura nelle Marche, ha spesso meritato, per qualità e cultura artistica non superiori, un intero capitolo. A valorizzare Duranti bastò, negli anni Trenta, l'attenzione di Roberto Longhi per i disegni lasciati dall'artista nella natia cittadina dell'ascolano, cosicché essi sono stati da allora varie volte esposti e studiati, fino all'inter-

[68] L'attività di Lucatelli docente appare interamente da ricostruire: S. BELLI, *Elogio*... cit., pp. 18-20 e F. CORNAZZANI, *Cenni biografici*... cit., pp. 86, 89, 118 ricordano i nomi di Fogliardi, Cimarelli e Bonelli fra i suoi allievi più meritevoli, nonché Paolo Latini (che assistette il maestro fino alla morte) ed Emidio Pallotta. Quest'ultimo, divenuto poi anche studioso di storia locale, secondo G. Benadduci (*Cenni biografici*, ms. cit., c.3) fu il continuatore di Lucatelli a Tolentino come insegnante di scultura ed architettura. Un ex voto del 1814, conservato nella basilica di S. Nicola a Tolentino, che raffigura un corriere a cavallo uscito illeso da una caduta sotto le ruote della carrozza di Pio VII (G. SEMMOLONI, *Memorie*... cit., p. 122), è ricondotto dalla tradizione orale ad un Mencacci alunno di Lucatelli.

[69] R. ROSSINI-G. VOLPE, *La città del neoclassico*... cit., pp. 819.

vento di Federico Zeri[70]. L'emblematicità incontrastata di Duranti tradisce in fondo la stessa lezione di Longhi (peraltro più intensamente applicata a secoli precedenti) di guardare ai movimenti artistici come a fenomeni reticolari da ricostruire, per maestri e seguaci, attraverso la sistematica ricognizione del territorio. Evidentemente un simile metodo, se applicato anche alle sole Marche, avrebbe comportato nel caso di Lucatelli conoscenze sufficienti ad impedire quel malinteso rispetto dei confini dell'omaggio reso da Longhi al virtuosismo di Duranti. Al fascino di quest'ultimo ha contribuito inoltre il binomio arte-follia, come alla fortuna di Francesco Podesti (in genere proposto di seguito dalle storie della pittura nelle Marche) ha giovato il richiamo comunicativo proprio dell'illustrazione.

L'impegno più ampio ed intenso di Lucatelli e il suo informato gusto filologico richiedono invece una disamina paziente per essere spolverati dal sospetto di provincialismo e contestualizzati in coeve, vaste esperienze italiane e francesi. Storia e storia dell'arte sono rimaste fin qui alleate nel misconoscere Giuseppe Lucatelli. È davvero tempo di recuperare il senso delle potenzialità critiche e di indagine – con la responsabilità di salvaguardare testimonianze talvolta anche tipologicamente irripetibili – per restituire a questa personalità la collocazione che le spetta, a livello di un Tomaso Minardi all'Accademia di S. Luca e in ambito purista o di un Pelagio Palagi a Bologna.

REGESTI*

I) Colorno, 19 Xbre 1782, Lucatelli a Bodoni, Parma

Appena arrivato a Colorno, il «sig. Rufino» lo ha accompagnato a conoscere il padre provinciale e il duca di Parma, l'infante don Ferdinando di Borbone. Il giorno seguente avrebbe iniziato il ritratto di quest'ultimo. «Presentai ieri la lettera della sig.ra Nina a Madama Sgrizi».

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 1);
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., p. 268;
C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., p. 41.

---

[70] F. ZERI, *Disegno e follia. 65 disegni di Fortunato Duranti*, Fano, 1988; v. inoltre G. CUCCO, s.v. *Duranti, Fortunato*, in *La pittura*... cit., II, pp. 809-810; P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche*, IV (*Dal Barocco all'età moderna*), Firenze, Nardini, 1991, pp. 203, 322-323, 346-357; S. PAPETTI, *Il tempo del bello*... cit. pp. 88-93, 148.

* Le date sono state trascritte secondo la grafia originale.

II) Tolentino, 5 7bre 1783, Lucatelli a Bodoni, Parma

Giunto a Tolentino il giorno precedente, ha sofferto del maltempo tra Rimini e Senigallia. Le strade erano vigilate da ronde armate «per sospetti di Peste». In pochi giorni si sarebbe recato a Fabriano «per far provista delle note cartapecore». Saluta gli amici di Parma, in particolare l'abate Paolo Maria Paciaudi.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 2).

III) Tolentino, 19 7bre 1783, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ha preso accordi con il miglior conciatore di Fabriano per ricevere campioni da inviare a Bodoni. Avrebbe atteso la sua decisione, se far preparare o meno le pergamene l'inverno successivo, a Tolentino. Lamenta ipocondria ed inappetenza; chiede notizie delle edizioni di Bodoni e di un cilindro per un torchio tipografico.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 3).

IV) Tolentino, 12 8bre 1783, Lucatelli a Bodoni, Parma

A Fabriano due giorni prima ha scelto «ventotto cartapecore di capretto», le migliori tra le sette-ottocento rimaste dalla precedente fiera di Senigallia. Ha preso accordi per riceverne un centinaio entro il mese.

Manda le condoglianze per un «amico del sig. Patrini» scomparso a Parma e racconta le vicende di «un tal avvocato Grillo di Tortona» morto all'ospedale di Tolentino.

Chiede ancora notizie del cilindro da stampa e del volume dedicato al vescovo di Saluzzo. Riferisce della circolazione di due monete false con l'effigie caricaturale del papa.

Saluta Giuseppe Bodoni, fratello del tipografo, le signore Amabilia e Ninetta, il signor Carlo, i signori Patrini, Pizzetti e i «Sig.ri di S. Pancrazio» [i fratelli Amoretti, fonditori di caratteri tipografici].

CBO cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 4).

V) Roma, 20 9bre 1783, Lucatelli a Bodoni, Parma

Le cento pergamene preparate da Ippolito Polidori sono quasi pronte, Bodoni deve comunicare le misure desiderate.

Narra la morte accidentale di un architetto torinese, che non nomina, conosciuto, con altri artisti, a Parma presso Bodoni.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 5);
C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., p.42.

VI) S.l., s.d. (ma Parma, dicembre 1783), Bodoni a Lucatelli, Roma

Risponde a due lettere di Lucatelli da Roma. Promette di parlare all'abate Paciaudi per fargli scrivere una lettera di presentazione a José Nicolas de Azara, agente generale della Spagna a Roma.

Non ha ricevuto la lettera di Lucatelli da Rimini: suppone che il quadro che seguiva tale lettera sia ancora presso il dottor Morandi. Le pergamene dovono essere spedite a de Azara che le recapiterà a Parma e girerà venti zecchini a Lucatelli. Per il suo libro sui caratteri russi richiede «cinque o sei vignette».

Si informa dello scultore nipote di «Mr. Bertrand» e del proprio zio, don Carlo Bodoni. Manda i saluti delle famiglie Rinaldi e Patrini.

BCTO, ms. 333, fasc. 1, lettera 1;
G. BENADDUCI, *XX lettere...* cit., pp.17-18 (lettera I);
L. FARINELLI, *Giambattista Bodoni...* cit., pp. 69, 80n.

VII) Parma, 27 Gennaio 1784, Bodoni a Lucatelli, Roma

Risposta ad una lettera di Lucatelli del 17 gennaio. Chiede se ha ricevuto le sue due o tre lettere precedenti, poiché non legge menzione delle notizie in esse contenute. Lo sollecita a presentarsi al de Azara, al quale ha fatto pervenire ventiquattro zecchini e mezzo spettanti a Lucatelli.

BCTO, ms. 333, fasc. I, lettera 2;
G. BENADDUCI, *XX lettere...* cit., p.19 (lettera II).

VIII) Roma, 28 maggio 1784, Lucatelli a Bodoni, Parma

Raccomanda «Filippo Becher Tedesco» intenzionato a raggiungere Parma per copiare il Correggio.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 6).

IX) Roma, 28 luglio 1784, Lucatelli a Bodoni, Parma

Si scusa per aver tardato a scrivere. Chiede se può «far incidere le Medaglie che io tengo fatte» presso un incisore di fiducia di Bodoni. Allega due prove di un giovane incisore, Vitali, che gli è stato raccomandato. Si lamenta di Roma e ringrazia per il volume in onore del vescovo di Saluzzo.

Saluta Giuseppe Bodoni fratello del tipografo, il signor Patrini, il cavalier Scologo e la famiglia Rinaldi.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 7);
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 42.

X) Roma, 27 agosto 1784, Lucatelli a Bodoni, Parma

Non ha ricevuto notizie da Bodoni ma è sempre al lavoro, dipingendo le medaglie per il frontespizio. Dopo quelle di Vitali, invia per un parere le prove dell'incisore Campanella e del figlio di Cunego.

Ha fatto visita al de Azara, parlando con lui dell'attività del tipografo. Manda i saluti del signor De Gatti.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 8).

XI) Roma, 12 8bre 1784, Lucatelli a Bodoni, Parma

Tramite il teologo Gian Bernardo De Rossi ha saputo di essere ancora stimato da Bodoni e lo ringrazia. Ha copiato «dall'originale di Mengs la testa del Ritratto del Sig. Cav. Azara» e vuole spedirla a Bodoni, insieme a dieci disegni per le medaglie, il giorno seguente con il corriere di Spagna. È stato invitato dal parmense conte Stefano Sanvitale e spera di ottenerne delle commissioni.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 9).

XII) Parma, 2 9bre 1784, Bodoni a Lucatelli, Roma

Giustifica il suo silenzio con il lavoro al *Manuale tipografico*. Ringrazia per il ritratto di de Azara: con l'aiuto dello spagnolo Obach, ha potuto ricavare nel proprio appartamento maggior spazio per la pinacoteca. Le «medaglie Rutene» gli sono piaciute e chiede il preventivo dell'incisore proposto da Lucatelli. Pur in momentanee ristrettezze, ha inviato una cinquantina di scudi a de Azara per Lucatelli a cui ricorda che desidera una copia di un ritratto di Raffaello. Non ha potuto sapere quale replica dal Correggio desiderasse il principe Jussupov, ma non se ne stupisce conoscendo lo strano procedere degli aristocratici del nord.

Suggerisce all'amico di rivolgersi a Napoli per la desiderata nomina a cavaliere dell'Ordine costantiniano, perché a Parma nessuno se ne occupa. Dà notizia della salute dei conoscenti. Allega una memoria chiedendo il parere dell'abate Tedi e di de Azara.

BCTO, ms. 333, fasc. 1, lettera 3;.
A. MARINI, *Tre lettere*... cit., pp. 13-15;
G. BENADDUCI, *XX lettere* ... cit., pp. 20-22 (lettera III);
P. TREVISANI, *Bodoni*... cit., pp. 83, 129;
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., p. 268;
C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., p.42;
F. MAZZOCCA, *Le «nivee parmensi carte»*... cit., pp. 24-25, 30-31nn.

XIII) Roma, 10 9bre 1784, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ringrazia per il sollecito riscontro e si scusa per il ritardo, dovuto a motivi che non spiega. È contento di sapere della nuova sistemazione di Bodoni. Non ha ancora preso accordi per l'incisione delle medaglie. La domenica seguente avrebbe presentato un memoriale a monsignor maggiordomo per poter eseguire copie nelle Stanze vaticane. Ringrazia per la notizia sull'Ordine costantiniano. L'abate Teoli avrebbe consultato de Azara prima di rispondere a Bodoni. Si lamenta dei prezzi e del tempo piovoso di Roma.

Saluta Giuseppe Bodoni, il sig. Patrini, il teologo De Rossi, casa Rinaldi e «l'aiutante di S. Pancrazio».

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 10).

XIV) Roma, 16 9bre 1784, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ringrazia per i venticinque zecchini ricevuti da de Azara, a cui ha fatto visita la domenica precedente.

Promette di cercare il principe Galitzin appena questi sarà a Roma, offrendosi di completare le medaglie russe su consiglio di Bodoni. Per le relative incisioni ha contattato Pietro Vitali, che ha chiesto otto zecchini l'una. Carlo Campanelli e il figlio di Cunego – reputati i migliori dopo Giovanni Volpato, Raffaello Morghen e Cunego senior – ne chiedono invece dieci. Definisce i prezzi «esorbitanti», anche considerando un possibile sconto a lavoro ultimato. Chiede quindi a Bodoni quanto intenda spendere, per meglio regolarsi. De Azara manda a dire a Bodoni che i fogli di Teoli devono essere stati smarriti a Parma.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, II).

XV) Roma, 15 Xbre 1784, Lucatelli a Bodoni, Parma

Il lunedì precedente ha incontrato il principe Galitzin e il governatore di questi. L'aristocratico ha poi ricambiato la visita nello studio, esaminando le copie dal Correggio e le medaglie in preparazione. Il governatore gli ha promesso diverse «composizioni», che avrebbe inviato per il tramite di un artista russo, come utile gentilezza. Sollecita una risposta per l'incisione delle medaglie: il preventivo è alto e vuol sapere quanto Bodoni intenda spendere, per scegliere l'incisore adatto. Saluta il teologo [De Rossi], Patrini e casa Rinaldi.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 12).

XVI) Roma, 12 Febbraio 1785, Lucatelli a Bodoni, Parma

Chiede a Bodoni di poter tornare a Parma, perché a Roma si sente al limite di «qualche pazzia» per motivi che preferirebbe spiegare a voce. Ha copiato diciotto teste da Raffaello alla Farnesina dal *Concilio degli dei*. Vuole inviarli a Bodoni insieme ai ritratti a olio di Raffaello e Correggio. È in attesa di un incontro con il principe di Galitzin che sta per tornare da Napoli.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 13);
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 42.

XVII) Roma, 16 Febbraio 1785, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ringrazia del nuovo invito a Parma: sarebbe partito in breve per Tolentino, dopo essersi procurato nell'Urbe tele e colori. «Porterò meco le note 18 teste, e le altre dipinte ad olio».

Compiange la recente scomparsa di Paciaudi. Intende presentarsi alla contessa di Casteldelfino, a cui è stato raccomandato dallo stesso Bodoni.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 14).

XVIII) Roma, 17 Marzo 1785, Lucatelli a Bodoni, Parma

La contessa di Casteldelfino gli ha commissionato molti lavori e ha parlato di lui presso altre famiglie aristocratiche. Si sta tuttavia preparando a lasciare Roma e si lamenta del destino avverso. Conferma che porterà con sé le copie da Raffaello, gli oli e altre cose di minore importanza.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 15).

XIX) Parma, 22 Marzo 1785, Bodoni a Lucatelli, Roma

Invia auguri di Pasqua e un pagamento di venticinque zecchini.

BCTO, ms. 333, fasc. l, lettera 4;
G. BENADDUCI, *XX lettere*... cit., p. 23 (lettera IV);
C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., p.42.

XX) Roma, 8 aprile 1785, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ringrazia per i venticinque zecchini ricevuti tramite de Azara. Sta progettando di partire da Roma entro dieci giorni, per trattenersi un mese presso il padre a Tolentino prima di recarsi a Parma. Ha venduto parte dei suoi pastelli al principe Jussupov e gli ha proposto alcune copie dal Correggio: il principe ha promesso di ordinarle. I suoi prezzi sono «sette zecchini per testa, ed il doppio, se vorrà, che in un quadro si comprendano due teste». Per il dipinto dell'Accademia [la *Madonna di S.Girolamo*], avrebbe fatto altri prezzi. Il principe sarebbe passato da Parma prima di lui: chiede a Bodoni di raccogliere le ordinazioni. È stato invitato dal contino L. Vitali per eventuali commissioni e intende visitarlo il giorno dopo.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 16).

XXI) Roma, 20 aprile 1785, Lucatelli a Bodoni, Parma

Sarebbe partito per Tolentino il venerdì successivo. Ha consegnato a de Azara sei tele da tre palmi, ancora bianche, da usare a Parma e avrebbe affidato al padre Giosiana i colori, da spedire a Bodoni con il corriere di Torino.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 17).

XXII) Parma, 10 Maggio 1785, Bodoni a Lucatelli, Tolentino

Ha ricevuto la lettera e altre notizie di lui dal conte Stefano Sanvitale, che si è informato del suo ritorno a Parma. Egli stesso lo invita caldamente.

BCTO, ms. 333, fasc. l, lettera 5;
G. BENADDUCI, *XX lettere*... cit., p. 24 (lettera V);
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., p. 269.

XXIII) Tolentino, 1° luglio 1785, Lucatelli a Bodoni, Parma

Si scusa per un contrattempo domestico che lo ha trattenuto a Tolentino; pensa di giungere a Parma entro il venti o venticinque del mese.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 18, copia).

XXIV) Tolentino, 17 7bre 1785, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ha saputo da una lettera da Roma che un cavaliere russo lo ha cercato a Parma per commissionargli la copia di un quadro. Spera di essere a Parma per l'inizio di ottobre e chiede all'amico di concordare il prezzo in sua assenza.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 19).

XXV) Parma, 27 settembre 1785, Bodoni a Lucatelli, Tolentino

Risposta alla precedente; lo sollecita a recarsi a Parma.

BCTO, ms. 333, faso. 1, lettera 6;
G. BENADDUCI, *XX lettere*...cit., p.25 (lettera VI);
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., p. 269.

XXVI) Tolentino, 15 Xbre 1785, Lucatelli a Bodoni, Parma

Non può ancora intraprendere il viaggio, per la cattiva stagione che ha bloccato le strade. Ha ancora presso di sé le diciotto teste da Raffaello, i ritratti di Raffaello e Correggio ad olio «e qualche altra bagattella». Vorrebbe inviarli per posta ma teme che i pastelli si guastino all'ispezione della dogana di Bologna (obbligatoria, secondo quanto gli ha scritto il sigor Morandi). Vorrebbe presto mandare anche i ventiquattro rami, destinati al contino Sanvitale, che rappresentano parte delle teste della *Scuola di Atene*.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 20);
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., p. 269;
C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., p. 42.

XXVII) Tolentino, 24 Febbrajo 1786, Lucatelli a Bodoni, Parma

Medita di andare, con due compagni, per il mondo in cerca di fortuna. Confida ora che i suoi problemi a Roma consistevano nell'amore per una «Giovane bella, ma cattiva e di bassissima estrazione» che lo aveva costretto a far debiti, saldati in parte con i venticinque zecchini di Bodoni e con la vendita di alcuni pastelli al principe Jussupov. È tornato a Tolentino senza soldi, ma intende ricambiare i favori: cessate le nevicate sarebbe partito e chiede di essere accolto a Parma.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 21);
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., p. 269;
C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., p. 42.

XXVIII) Tolentino, 26 Marzo 1786, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ringrazia per la lettera di invito: è impaziente di tornare a Parma e di non stare più in ozio. Avrebbe portato con sé i ritratti di Paciaudi, di Raffaello, di Correggio «e altre piccole cose». Ritiene di aver molto perduto nel suo soggiorno a Roma, a causa dei problemi sentimentali, rispetto a quanto aveva precedentemente appreso a Parma: intende però dedicarsi ancora alla pittura.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 22).

XXIX) S.l., s.d. (ma Tolentino, 1786), Lucatelli a Bodoni, Parma

Si trova ancora a Tolentino per mancanza di soldi, avendo speso quasi tutto per il viaggio e l'imprevisto ritorno da Cesena dovuto ad una malattia. Ringrazia Bodoni che lo ha raccomandato al marchese di Matallana per una commissione.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 23).

XXX) S.l., s.d. (ma 1786); Lucatelli a Bodoni, Parma

Comunica l'imminente arrivo a Parma, che prevede per il 7 o 8 maggio.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 24).

XXX[illegible]) Firenze, 17 Giugno 1788, Lucatelli a Bodoni, Parma

È giunto a Firenze, dove si tratterrà in attesa di un passaggio per Foligno; ha visitato i monumenti grazie ad un amico di Bodoni, Ernesto Valentini. Chiede al tipografo di scrivergli a Tolentino. Saluta il fratello di questi e le famiglie Rinaldi, Pizzetti e Gennari.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 25).

XXXII) Tolentino, 23 Giugno 1788, Lucatelli a Bodoni, Parma.

Comunica il suo arrivo a Tolentino e i festeggiamenti degli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 26).

XXXIII) Parma, 27 Giugno 1788, Bodoni a Lucatelli, Tolentino

Risposta alle lettere del 17 e 23 giugno. Ragguagli sulla propria salute e sui progetti imminenti, nonché sugli ultimi avvenimenti di Parma. Da Madrid ha scritto Francisco Moño, comunicando che il fratello, il primo ministro José Moñino, ha gradito i due dipinti inviati da Lucatelli per essere nominato socio dell'Accademia di belle arti di Madrid.

BCTO, ms. 333, fasc. 1, lettera 7;
A. MARINI, *Tre lettere...* cit., pp. 17-19;
G. BENADDUCI, *XX lettere...*cit., pp. 26-28 (lettera VII);
P. TREVISANI, *Bodoni...* cit., p. 129;
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni...* cit., p. 270;
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 43.

XXXIV) Tolentino, 27 Giugno 1788, Lucatelli a Bodoni, Parma

È stato festeggiato dai «compitissimi Patriotti, che fanno a gara per onorarmi in tutte le maniere [...] L'affare del Teatro va prendendo un'ottima piega, e se seguiterà di andare di questo passo, spera di esser disbrigato fra un mese, un mese e mezzo». Chiede notizie sulla salute, sulle edizioni e sul *Manuale tipografico*. Saluta Giuseppe Bodoni, i signori Pizzetti, Gennari, Tadini e casa Rinaldi.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 27).

XXXV) Tolentino, 4 Luglio 1788, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ha ricevuto la lettera di Bodoni con le notizie da Madrid: si sente incoraggiato a proseguire nella professione di pittore. Il progetto del teatro è al termine; la Fabbrica ha stipulato il contratto con lo svizzero Michele Rusconi. Pensa quindi di partire, chiede se ci sono novità da Vienna perché sta per scrivere al signor Francesco Cattaneo. Per il prossimo viaggio di Bodoni consiglia una sosta a Firenze presso Valentini per ammirarne i disegni. Saluta le signore Ninetta, Manon, Ghita, Boselli e Guerrieri; i signori Giuseppe Pizzetti, Gennari, Faur e casa Rinaldi.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 28).

XXXVI) S.l., s.d. (ma Parma, luglio 1788), Bodoni a Lucatelli, Tolentino

Tratta della propria salute, dell'ormai prossimo completamento del *Manuale*, delle ultime notizie di Parma e di Werner, coniatore di medaglie a Firenze. Ha ricevuto avviso di pagamento da Vienna per i libri spediti al conte di Fries e avrebbe inviato i quaranta zecchini spettanti a Lucatelli. A fine agosto sarebbe stato a Roma e chiede i programmi dell'amico perché lo vorrebbe come ospite nel viaggio a Napoli. Se Lucatelli intendesse tornare a Parma, egli potrebbe chiedere – tramite de Azara e il vescovo Adeodato Turchi – la dispensa pontificia per copiare la Camera di S. Paolo del Correggio.

BCTO, ms. 333, fasc. 1, lettera 8;
G. BENADDUCI, *XX lettere*... cit., pp. 29-31 (lettera VIII);
C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., pp. 42-43.
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., p. 270;

XXXVII) Tolentino, 11 luglio 1788, Lucatelli a Bodoni, Parma

Il giorno prima al Consiglio generale cittadino si è concluso il dibattito per il teatro. Per i lavori architettonici sarebbero stati necessari due anni; il falegname e il fabbro sono pronti e la domenica successiva sarebbe arrivato l'architetto [Rusconi?]. Essendo stato scelto come pittore, può per il momento recarsi altrove con il diritto, in caso di impossibiltà a tornare, di nominare un sostituto alle medesime condizioni: mille scudi romani. Chiede consiglio a Bodoni per il viaggio a Roma. Saluta don Sebastiano, «tutti di S. Pancrazio», i Rinaldi e Giuseppe Bodoni.

CBC, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 29).

XXXVIII) Tolentino, 18 Luglio 1788, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ha ricevuto da Francesco Cattaneo la risposta a una propria lettera del 4 luglio e la trascrive: il Cattaneo si dichiarava dispiaciuto dell'assenza in occasione della visita che Lucatelli gli aveva fatto prima di partire per la Romagna; ha inoltrato a Milano la lettera di sollecito per il conte Wilczeck e gli avrebbe comunicato prontamente l'eventuale risposta. È d'accordo che Bodoni rinvii il viaggio a Roma in una stagione meno calda e che possa così completare il suo *Manuale*. «Lei mi solletica molto colla lusinga di poter vedere, e copiare i freschi, che esistono del Gran Padre della Pittura Correggio nel Monistero di S. Pavolo. Riflettendo però all'età mia avanzata, al non aver dato fino ad ora alla luce alcuna mia propria produzione, che pur desidererei di dare, e per cui ho studiato fin ad ora, non so totalmente risolvermi ad accettare questo suo progetto, che riconosco esser dettato dall'ottimo suo cuore intento sempre a promuovere i miei avanzamenti, e vantaggi». Accompagnerebbe molto volentieri Bodoni a Napoli, ma poi vorrebbe «andare a studiare per qualche mese Tiziano a Venezia, per poter poi tentare l'ultima sorte con dipingere un quadro di mia invenzione».

Preferirebbe che la cambiale di Vienna gli venisse pagata a Roma, anziché alla Fiera di Senigallia o ad Ancona.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 30);
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., p. 271.

XXXIX) Tolentino, 1° Agosto 1788, Lucatelli a Bodoni, Parma

Confida che ci sono ancora difficoltà per il teatro. «Intanto vado facendo un disegno per Decorare la Piazza di questa Città nella sera della Processione del Cristo morto, forma questo un Portico di figura ovale di quaranta archi con in mezzo un tempio sostenuto da dodici colonne, posto sopra una gran scalinata, di dove si darà la Benedizione. Concorrono varie Persone a far la spesa, ed ognuna di queste avrà scritto il suo nome in una tabella posta sopra ciascun arco: il Tempio si farà a spese del Vescovo. Per illuminare il tutto vi vorranno tremila lumi, quarantotto padelle, ed una buona quantità di torce, e candele. Tutto ciò si fa più per vana gloria che per vera divozione, perché questa senza quella si eserciterebbe all'oscuro».

Ha ricevuto da una lettera del dottor Gennari rassicurazioni sulla salute di Bodoni. Chiede notizie del *Manuale tipografico*.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 31).

XL) Parma, 5 Agosto 1788, Bodoni a Lucatelli, Tolentino

Prima di rispondere ha atteso il riscontro del pagamento dei quaranta zecchini da Vienna. C'erano stati ritardi perché casa Fries non aveva ricevuto i pastelli di Lucatelli, spediti tramite il «capitano Magaulis». Bodoni ha però fatto scrivere che testimoni degni di fede (il marchese di Breme) li avevano visti a Vienna presso il ministro principe di Kaunitz. Gli avrebbe portato il denaro a Roma durante il suo imminente viaggio, che avrebbe compiuto fino a Firenze con alcuni amici. Il *Manuale* è praticamente terminato; riferisce alcune notizie su Parma, come la presentazione al duca del dipinto *La Vergine e uno spiritato* di Domenico Muzzi.

BCTO, ms. 333, fasc. 1, lettera 9;
G. BENADDUCI, *XX lettere*...cit., pp. 32-34 (lettera IX).

XLI) Tolentino, 8 Agosto 1788, Lucatelli a Bodoni, Parma

Spera di liberarsi dagli impegni a Tolentino in una decina di giorni. Un suo viaggio a Roma e a Napoli sarebbe una spesa eccessiva per l'amico e quindi decide di andare a Venezia. I quaranta zecchini del fu conte di Fries li avrebbe potuti ricevere là e si sarebbe mantenuto così. Chiede di sapere la data della partenza di Bodoni per Roma. Manda a salutare il fratello di Bodoni, Giuseppe, la signora Ninetta e casa Rinaldi.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 32).

XLII) Tolentino, 22 Agosto 1788, Lucatelli a Bodoni, Parma

Chiede ancora a Bodoni la data della partenza per Roma e gli raccomanda di incontrare Valentini a Firenze. Aspetta un invito per muoversi. Saluta tutti gli amici e casa Rinaldi.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 33).

XLIII) Parma, 26 Agosto 1788, Bodoni a Lucatelli, Tolentino

È impegnato nei preparativi della vigilia del viaggio. Dopo Firenze e Roma, intende recarsi a Napoli e invita il destinatario. Se questi vorrà i quaranta zecchini a Roma glieli porterà di persona, altrimenti li può far pagare a Venezia. Racconta le disavventure del dottor Gennari.

BCTO, ms. 333, fasc. 1, lettera 10;
G. BENADDUCI, *XX lettere*... cit., pp. 35-36 (lettera X).

XLIV) Tolentino, 30 Agosto 1788, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ad «affare del teatro» quasi concluso, sono sorte delle dicerie contro di lui «perché ho abusato della magnificenza, nome contrario affatto ai costituti di questi nostri paesi» che hanno fatto arenare ogni cosa. Pensa di scrivere una memoria per controbattere le accuse e pensa di mandarne copia anche a Bodoni. Ha ricevuto la risposta del signor Cattaneo e intende scrivere un altro sollecito. Chiede notizie sui lavori del tipografo e saluta tutti i conoscenti.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 34, copia).

XLV) Tolentino, 19 7bre 1788, Lucatelli a Giuseppe Bodoni, Parma

La costruzione del teatro è iniziata «dopo infinite difficoltà». Il 28 del mese sarebbe così partito per Roma per incontrare Bodoni, che vi è giunto da qualche giorno, secondo quanto gli ha scritto Valentini da Firenze. Chiede notizie e manda a salutare il dottor Gennari, la signora Ninetta, casa Rinaldi, Faur, «Mr Uit» e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli 35).

XLVI) Tolentino, 20 7bre 1788, Lucatelli a Bodoni, Roma, Palazzo di Spagna

I problemi del teatro si sono risolti «anche con tutto il mio decoro» e ne è iniziata la costruzione. Sarebbe partito il 28 del mese, prevedendo di arrivare a Roma il 2 ottobre, a «Trinità de' Monti in casa Roso, dove ho abitato altra volta».

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 36);
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 44.

XLVII) Roma, 17 8bre 1788, Lucatelli a Giuseppe Bodoni, Parma

Giambattista Bodoni è partito per Napoli con l'abate Fortis. Sta ricevendo moltissimi inviti per aprire una stamperia. Verso novembre sarebbe tornato a Parma. Quanto a sè, progetta di passare inverno e primavera a Venezia per studiare Tiziano. Saluta Gian Bernardo De' Rossi, Faur, Gennari e Pizzetti.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 37);
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 44.

XLVIII) Tolentino, 28 novembre 1788, Teresa Lucatelli a Bodoni, Parma.

Non ha da tempo notizie del figlio Giuseppe e le chiede a Bodoni.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 38);
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 44.

XLIX) Bologna, 1° Marzo 1789, Lucatelli a Bodoni, Parma

È arrivato a Bologna e conta di ripartire nonostante la pioggia, insieme ad un sacerdote piemontese, Filippo Ferrero, un cavaliere di Fermo e un vetturino di loro comune conoscenza. Saluta le signore Manon, Ghita e Ninetta, Giuseppe Bodoni e i signori Gennari, Tadini e Pizzetti.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 39).

L) Tolentino, 9 marzo 1789, Lucatelli a Bodoni, Parma

È giunto da Bologna il sabato precedente. Il viaggio è stato allegro con il prete piemontese «Carlo Ferreri», il cavaliere di Fabriano e un giovane camerinese. A Loreto ha fatto visita all'avvocato Loschi, portando i saluti di Bodoni e domandando una lettera pastorale di monsignor Turchi. Ha trovato il teatro «più in mal ordine di quel che credea», ma cercherà di rimediare.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 40).

LI) Tolentino, 17 marzo 1789, Lucatelli a Ninetta Bodoni, Parma

Ha ricevuto a Bologna le due lettere di Giambattista Bodoni e chiede il motivo dell'improvviso viaggio a Milano. Saluta Giuseppe Bodoni, il signor Carlo e il signor Gennari, le signorine Manon, Ghita, Pizzetti e Blanchon.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 41).

LII) Tolentino, 30 Marzo 1789, Lucatelli a Giuseppe Bodoni, Parma

Chiede ancora di ricevere notizie su Giambattista Bodoni. Per il resto, si occupa «di rimediare i sconcerti della mal incominciata fabbrica del teatro, che spero terminerà in bene».

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 42).

LIII) S.l, s.d (ma Parma, marzo 1789), Bodoni a Lucatelli, Tolentino

È stato a Milano e a Pavia per diversi affari: ha fatto visita all'Arciduca e al conte Wilczeck; questi ha chiesto notizie di Lucatelli ed ha disposto di pagargli una somma tramite Bodoni stesso. A Parma ha poi saputo dal pittore [Gaetano] Callani che si tratta di dieci zecchini, e considera ironicamente «tanta liberalissima remunerazione». Ha conosciuto la contessa Anguissola ed il suo maestro di disegno: esprime giudizi non lusinghieri sulla loro arte. Manda i saluti della signora Ninetta e delle signorine Guarnieri, Ghita e Manon.

BCTO, ms. 333, fasc. 1, lettera 11;
G. BENADDUCI, *XX lettere*... cit., pp. 37-38 (lettera XI).

LIV) Tolentino, 13 Aprile 1789, Lucatelli a Bodoni, Parma

Si dice lusingato delle lodi dell'arciduca e di Wilczeck ed è contento dei soldi di questo. Sta rimediando «i moltissimi sconcerti» del teatro grazie al bravissimo capomastro o spera di coprirlo prima dell'inverno. Saluta Ninetta, casa Rinaldi, Gennari, Giuseppe, Ghita, Manon e le signore Guarnieri.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 43);
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., p. 272;
C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., p. 44.

LV) Tolentino, 25 aprile 1789, Lucatelli a Bodoni, Parma

Invia per stima un elenco di libri che un gentiluomo gli ha offerto in cambio di un ritratto. A Tolentino è vacante la carica di medico condotto e avvisa Bodoni nel caso ciò possa interessare il dottor Gennari. Sollecita il pagamento dovutogli dal Cattaneo. Saluta casa Rinaldi, Giuseppe e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 44).

LVI) Parma, 15 Maggio 1789, Bodoni a Lucatelli, Tolentino

Il pittore Gaetano Callani ha riportato da Milano i dodici zecchini di Wilczeck per due pastelli avuti da Lucatelli molto tempo prima: glieli avrebbe spediti con una cambiale. Sta per essere rappresentato l'*Aristomene* del padre Capretta: ascolta le polemiche ed attende la replica di Vincenzo Monti. Un comune amico, Ignacio Lopez Ulloa, è stato promosso e trasferito all'ambasciata di Spagna presso il re di Sardegna. Il libraio Giacomo Blanchon ha stimato di poco valore la nota dei libri inviata da Lucatelli. Ha riferito al dottor Gennari della carica vacante a Tolentino, ma quello non sembra interessarsene seriamente. Manda i saluti del fratello, di madamigella Trombara, di Ghita, casa Rinaldi e di Blanchon.

BCTO, ms. 333, fasc. 1, lettera 12;
G. BENADDUCI, *XX lettere*... cit., pp. 39-41 (lettera XII).

LVII) Tolentino, 24 Maggio 1789, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ringrazia per i dodici zecchini. Chiede notizie dell'*Aristomene*; a Tolentino i nobili vogliono rappresentare «la tanto bersagliata Tragedia dell'Aristodemo, che ancora non è andata in scena». Fa i complimenti per l'avanzamento «del Sig.r Fulgenzio Lopez Ulloa», che ritiene dovuto ai buoni uffici di Bodoni presso de Azara.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 45).

LVIII) Tolentino, 15 Giugno 1789, Lucatelli a Bodoni, Parma

Sollecita l'invio del denaro. Saluta Giuseppe e casa Rinaldi.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 46).

LIX) Tolentino, 26 Giugno 1789, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ha ricevuto la cambiale che attendeva. Commenta il fiasco dell'*Aristomene* e, al contrario, il successo della tragedia dell'abate Biamonti, che era stato sollecitato a scriverla dallo stesso Monti. Il teatro avanza lentamente ma bene, grazie alla sua sorveglianza, altrimenti sarebbe stato abbandonato tanto era stato iniziato male. Mancano i soldi e vogliono pagarlo «col fumo», ovvero «donandogli un Palchetto, la qual donazione però ancora dovrà essere approvata dal Consiglio». Chiede notizie del *Manuale*.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 47);
C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., p. 42.

LX) Colmurano, 24 Agosto 1789, Lucatelli a Bodoni, Parma

Spiega il motivo dei ritardi nella costruzione del teatro, cioè la lite tra l'impresario della fabbrica del Teatro e un «Nobile negoziante di mattoni» che voleva far sospendere i lavori. Egli stesso ha scritto una memoria, sottolineando il danno di tale interruzione, senza entrare nel merito della lite. L'aristocratico è stato costretto ad accomodarsi, i lavori sono ripresi e spera di completare più di metà tetto prima dell'inverno. Tuttavia, il nobile e i suoi alleati stanno facendo in modo che non venga pagato per la direzione della fabbrica; si è perciò ritirato qualche giorno a Colmurano da amici. Chiede notizie dei lavori di Bodoni e intende riavere «de prove di quelle vignette, che io feci per il principe della Roccella».

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 48).

LXI) Tolentino, 16 8bre 1789, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ha incontrato il canonico Lavinj, di ritorno da Fermo dove aveva recitato un panegirico per la consacrazione della nuova cattedrale, che gli ha raccontato di aver visto presso l'arcivescovo la bodoniana *Orazione per la Morte del Re di Spagna*. I lavori del teatro procedono e conta di coprirne buona parte. «Intanto vado preparando i studii per dipingerlo, e siccome in ogni prospetto del secondo, e terz'ordine de' Palchetti deve essere dipinto qualche fatto, o d'istoria, o di favola, penso d'andarmene questo inverno in Roma per dipingere questi quadri ad olio, che sono ventiquattro

lunghi sei palmi e mezzo romani, ed alti due e mezzo. Fatto che io abbia questo lavoro, ho fatto il più. Qui è impossibile di poter fare quadri di figura per mancanza di commodi, ed in particolare di modelli, onde sono necessitato a far così». Racconta della presa della fortezza di Senigallia da parte di alcuni contrabbandieri, che minacciano la città. Saluta Giuseppe, Manon, Ghita e casa Rinaldi.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 49).

LXII) Tolentino, 28 Xbre 1789, Lucatelli a Bodoni, Parma

Per la costruzione del teatro: «Ogni giorno cresce contro di me la canizza, onde io sono posto in grandissime angustie, né mi azzardo dire una parola, per non irritare maggiormente questi Tolentinati, i quali si son messi in testa di vedermi partir disperato da questo paese, e vanno ripetendo che non averò niente, e tutto questo perché ho domandato una tenue ricompensa a tante mie fatiche». Chiede consiglio e aiuto a Bodoni «per risorgere un poco col guadambio, che avrei potuto fare, col dipingere questo maledetto teatro, onde è finito tutto».

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 50).

LXIII) Tolentino, 22 [gennaio] del '90, Lucatelli a Bodoni, Parma

Risponde a una lettera di Bodoni. Aspetta la riunione del Consiglio dove si sarebbe deciso il completamento della decorazione del teatro. Per eseguirla vorrebbe recarsi a Roma ma non ha beni da impegnare e si trovava bloccato. Chiede in prestito la somma per il soggiorno. Si informa sul *Manuale* e saluta Giuseppe, casa Rinaldi e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 51).

LXIV) Tolentino, 8 febbrajo 1790, Lucatelli a Bodoni, Parma

La questione del teatro peggiora: pensa di consultare l'avvocato Loselli, per un parere che farà conoscere anche a Bodoni. Per l'invio di denaro a Roma chiede di essere avvisato prima, per regolarsi sul soggiorno.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 52);
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 44.

LXV) Tolentino, 27 Maggio 1790, Lucatelli a Bodoni, Parma

L'affare del teatro si è risolto, cosicché al 5 o 6 del mese successivo sarebbe andato a Roma a preparare gli studi per la decorazione dei palchi. Sollecita la restituzione delle vignette fatte per il principe della Roccella e dei contorni per il signor Leonardi, fatti incidere a Milano «che sento, che siano riusciti bellissimi». Saluta Giuseppe, casa Rinaldi, Ghita, Manon e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 53);
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 44.

LXVI) Roma, 23 Giugno 1790, Lucatelli a Bodoni, Parma

Chiede a Bodoni di inviare al cav. Lorenzo Ruspoli, stampatore dilettante, caratteri a suo piacimento per stampare una pagina in ottavo.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 54).

LXVII) Roma, 26 Giugno 1790, Lucatelli a Bodoni, Parma

Si sta accingendo agli studi per la decorazione del teatro di Tolentino. Ha incontrato l'abate Amaduzzi che gli ha parlato dell'*Orazio* bodoniano. Ha saputo anche di un imminente viaggio di de Azara a Parma. Saluta Giuseppe, casa Rinaldi e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 55).

LXVIII) Parma, 29 Giugno 1790, Bodoni a Lucatelli, Roma

Sta per partire verso Lucca per curare con le acque i dolori reumatici. Là spera di scrivergli con più tranquillità.

BCTO, ms. 333, fasc. 1, lettera 13;
G. BENADDUCI, *XX lettere...* cit., p. 42 (lettera XIII).

LXIX) Roma, 12 Luglio 1790, Lucatelli a Bodoni, Lucca

Ha ricevuto le lettere di Bodoni e quindi gli scrive ai Bagni dove quello si trova per la cura termale. Ha incontrato il conte Rezzonico in partenza per i bagni di Ischia, il conte canonico Scutellari, il Verdamata e trascorre il tempo in compagnia di Valentini.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 56).

LXX) Roma, 10 Agosto 1790, Lucatelli a Bodoni, Lucca

Sta per tornare a Tolentino, dove la costruzione del teatro procede bene. Non è riuscito ad incontrare de Azara per avere notizie di Bodoni e le chiede direttamente.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 57).

LXXI) Tolentino, 23 Agosto 1790, Lucatelli a Bodoni, Parma

Durante il viaggio di ritorno ha incontrato a Monterosi il padre Becchetti che andava a Viterbo a curare le convulsioni e hanno parlato di lui. Il teatro a Tolentino procede «molto bene, ed incontra l'approvazione comune».

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 58).

LXXII) Tolentino, 7 9bre 1790, Lucatelli a Bodoni, Parma

Chiede notizie dell'amico. Quanto a sé: «Una sola cosa mi anima, ed è questa fabbrica del Teatro, che a misura che va perfezionandosi, sempre più incontra la comune soddisfazione sì dei Patriotti, che dei forestieri. Fino all'estate ventura non potrò mettere mano a dipingerlo perché il lavoro dei muratori porterà fino a quel termine».

Dopo, avrebbe fatto volentieri un viaggio per incontrare Bodoni. È stato visitato sul cantiere dall'avvocato Loschi, proveniente da Roma in compagnia di una dama di Osimo sua cliente. Questi,una volta giunto a Parma, avrebbe fatto visita a Bodoni. Sarebbe passato per Parma anche «il celebre Maestro di Cappella della S. Casa di Loreto sig. Borghi», che stava andando a Milano «a comporre l'Opera». Richiede ancora una volta i suoi capipagina per il principe della Roccella e i contorni per il Leonardi, del quale vuole l'indirizzo per potergli scrivere. Saluta Giuseppe, casa Rinaldi e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 59).

LXXIII) Tolentino, 8 Aprile 1791, Lucatelli a Bodoni, Parma

Non ha incontrato il conte di Salmaur e quindi non ha ricevuto la lettera che Bodoni aveva affidato a questi. Ha ricevuto invece quella del 22 marzo 1791 con la notizia del matrimonio del tipografo con Ghita [Margherita all'Aglio] e si felicita. Entro due mesi «il Muratore» avrebbe consegnato il teatro, nel frattempo accomoda i propri interessi «con qualche sopravanzo di pittura». Si sarebbe potuto liberare solo l'ottobre dell'anno successivo per recarsi a Parma.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 60);
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 44.

LXXIV) Tolentino, 6 Luglio 1791, Lucatelli a Bodoni, Parma

«Finalmente posso dargli la nuova, che è stata già terminata la Fabbrica di questo Teatro, che viene generalmente applaudito da tutti sì forestieri, che Patriotti, che ne sono contentissimi. Di questo buon esito io ringrazio prima Iddio, e poi Lei, che mi ha somministrato il modo di compire il disegno dandomi largamente tutti i commodi della vita e procacciandomi la licenza di portarmisi in casa qualunque Libro, mi fosse bisognato, da cui io senza altro aiuto ne ho combinata l'Idea.

Nella scorsa primavera ebbi anche il piacere di vederlo copiare da tre Viaggiatori pedestri Fiamminghi forse Pittori, o Architetti. È stata ordinata una Lapide per l'Iscrizione, che sarà quella medesima, che lei mi dette fatta da Padre Paciaudi di felice memoria. È nata però su di questa una difficoltà. L'iscrizione dice, come si ricorderà benissimo

Permissu auspicioque Philippi Cardinalis Carandini
boni reiminis Praefecti
Honesto Populi adlectamento Theatro aere publico
excitatum est anno 1790

Vi è chi vorrebbe, che fosse scritto Permissu auspicioque eminentissimi Cardinalis Philippi etc.: io credo, che quel eminentissimi non vi debba andare onde bramerei il suo sentimento. Tutti poi generalmente questi signori non vogliono quell'aere publico, perché credono, che il teatro sia fatto a spese dei soli Consiglieri i quali, non essendosi impiegato il denaro per questa Fabbrica, lo vorrebbero goduto in tanti avanzi, essendo stato destinato per assegnamento della Mensa pel Magistrato pro tempore. Ecco il gran scoglio; in tutto questo Paese non si sa trovare un Vocabbolo che esprima latinamente, ed in stile Lapidario Consiglieri o Magistrati sicché io ho pensato di ricorrere a

Lei o per dir meglio di dargli questo fastidio, acciò mi scriva come si possa, e se si possa contentare la voglia di questi miei Patriotti. In questa occasione ancora gradirei, mi mandasse qualche altra Iscrizioncella in Lode di due di questi sig.ri Domenico Parisani, e Niccola Guarnieri, i quali hanno invigilato al buon ordine, ed esecuzione di d.a Fabbrica, e la Iscrizione di un cane, che mi fece leggere una volta».

Alla fine della settimana seguente sarebbe andato a Senigallia a procurarsi colori e tutto l'occorrente per la pittura e si offre di procurargli qualunque cosa desideri. Chiede notizie e saluta la moglie e il fratello di Bodoni.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 61);
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni...* cit., p. 272.

LXXV) Tolentino, 4 9bre 1791, Lucatelli a Bodoni, Parma

«Giorni fa mi portai a Camerino a vedere alcuni quadri, e capitai in casa della Sig.a Marchesa Carandini dove viddi Peder fratello di Monsieur Santa Maria che sta al servizio di quella Sig.a, molto ben veduto per i suoi boni portamenti. Io sto lavorando, come già si immaginerà in questo Teatro, per cui ho acquistato qualche credito in questa Provincia della Marca».

Deve vendere due quadri per conto di un amico: «La Madalena l'altro S.Francesco tutti e due in mezza figura» e si raccomanda per segnalarli ad amatori forestieri. Saluta Ghita, Giuseppe, casa Rinaldi, «i nostri amici di S. Pancrazio», Manon, il dottor Pizzetti, il teologo De Rossi e Giacomo Blanchon.

CBO, Cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 62);
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 44.

LXXVI) S.l. (ma Parma), 1791, Bodoni a Lucatelli

Parla dei «Gesuitofili» che accusano padre Adeodato Turchi di essere giansenista e lo criticano come inadatto alla carica di vescovo di Parma, avanzo dei tempi del ministro du Tillot e di Paciaudi.

P. TREVISAN, *Bodoni...* cit., pp. 95-96.

LXXVII) Tolentino, 3 [gennaio] del '92, Lucatelli a Bodoni, Parma

Risponde in ritardo a una lettera di Bodoni. Se Giocondo Albertolli fosse andato a Roma in primavera passando per le Marche, l'avrebbe accolto volentieri. Si felicita del matrimonio di Luigia Palmieri e augura lo stesso a Manon. Spera di liberarsi dagli impegni per venire a Parma. Raccomanda Ernesto Valentini perché possa trovare impiego a Parma.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 63).

LXXVIII) Tolentino, 10 Marzo 1792, Lucatelli a Bodoni, Parma

Comunica la morte del padre. Sta lavorando al teatro e non prevede di liberarsi prima di un anno e mezzo. Vuole tornare a Parma anche per sfuggire alle insistenze di parenti e amici perché si sposi, mentre non si ritiene abbastanza agiato per questo.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 64);
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 44.

LXXIX) Tolentino, 21 Aprile 1792, Lucatelli a Bodoni, Parma

Il conte «di Jenneffia» gli ha fatto visita su consiglio di Bodoni ed ha lodato il teatro e i suoi lavori. Non si sarebbe potuto allontanare da Tolentino a causa della decorazione del teatro «perché non mi riesce di trovare in queste parti un Giovane abbile come io vorrei, essendo tutti fuori di strada capaci solo d'imbrattar le muraglie, come per cattiva praticaccia hanno imparato. Sicché per me è una disperazione». Saluta Giuseppe, Manon e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 65).

LXXX) Tolentino, 29 Maggio 1792, Lucatelli a Bodoni, Parma

Non avendo più ricevuto lettere chiede notizie dell'amico. «Nella fine della futura settimana farò levare il ponte dalla volta del Vestibolo del Teatro, che è già dipinta. Starò a vedere l'impressione che farà a questi tolentinati questa mia prima fatica». Per prendere moglie chiede consiglio a Bodoni «il quale avendomi con i suoi benefici dato il modo di studiar di proposito la pittura, ed in conseguenza dato l'esser di Pittore, tengo in luogo di Padre». Ne saluta la moglie, il fratello e i comuni amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 66);
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni...* cit., p. 272.

LXXXI) Tolentino, 24 Agosto 1792, Lucatelli a Bodoni, Parma

Sollecita notizie da Bodoni.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 67).

LXXXII) Tolentino, 16 7bre 1792, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ha ricevuto, attraverso il signor Gravenna, una lettera di Bodoni e i libretti delle lodi sulla moglie. Non ha ancora risolto l'assillante problema del matrimonio. «Quello, che per ora mi tiene legato si è questo teatro, il quale, siane sempre lodato Iddio, e Lei, che mi ha dato il commodo di studiare, ha preso un grido tale in questi contorni marchegiani, che io ne resto stordito. Quasi tutti i forestieri, che possono vengono a vederlo e tutti ne restano soddisfattissimi sì per l'Architettura, che è delle più semplici, sì ancora della Pittura». Invita il tipografo e la moglie ad un viaggio a Loreto e nelle Marche ed a fargli visita, perché non avrebbe terminato il lavoro prima del settembre successivo. Saluta Ghita, Giuseppe e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 68);
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni...* cit., p. 272;
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 45.

LXXXIII) Tolentino, 12 9bre 1792, Lucatelli a Bodoni, Parma

«Forse anche a Parma si sarà sparso il timore che tiene in agitazione questi nostri Paesi, che vengano i Francesi a dare il guasto all'Italia. Io Le confesso il vero, sono un di quelli, che temo forte non tanto la loro venuta, quanto le deplorabili funeste conseguenze, che porta seco. Nessuno sa a che partito appigliarsi per fuggire questi grandissimi mali, ed io lo so men degli altri».

Terminato un lavoro che sta conducendo, progetta di espatriare alla ricerca di luoghi più sicuri. Chiede notizie e saluta Ghita e Giuseppe Bodoni.

ASPR, AC, *Autografi illustri*, b. 4398, fasc. 76;
G. SITTI, *Alcuni documenti...* cit., p. 295.

LXXXIV) Tolentino, 27 Xbre 1792, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ha avuto notizie con una lettera di Giuseppe Bodoni. Le sue cose vanno abbastanza bene «prescindendo dal comune timore dei francesi».

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 69).

LXXXV) Tolentino, 10 Maggio 1793, Lucatelli a Bodoni, Parma

Il lavoro al teatro è quasi finito: conta di concluderlo alla fine di settembre. Giorni prima gli hanno fatto visita due abati Spinola di Genova con un benedettino parmense al quale ha affidato i saluti per Bodoni. Saluta anche Ghita, Giuseppe e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 70).

LXXXVI) Tolentino, 2 7bre 1793, Lucatelli a Bodoni, Parma

Il 29 agosto è rientrato a Tolentino «dopo un ottimo viaggio». A Bologna ha conosciuto Francesco Rosaspina, mentre il signor Giuseppe Turchi, che doveva incontrare, era in campagna. A Loreto ha chiesto al maestro Borghi una composizione musicale per conto di Bodoni.

A Tolentino ha parlato con Giovanni Bezzi per la fabbricazione di carta migliore di quella «d'Anonà» che Bodoni intende produrre. Il tipografo avrebbe dovuto inviare – tramite padre Bodini «agostiniano della Congregazione di Lombardia in S. Biagio» a Bologna – il «crivello» per tale carta che si era procurato, per confrontarlo con quello di Bezzi. Ringrazia ancora Ghita per l'ospitalità e saluta madamigella Manon, Giuseppe Bodoni, Blanchon, il conte Bernessieri e madama Trombara.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 71).

LXXXVII) Tolentino, 13 7bre 1793, Lucatelli a Bodoni, Parma

A Bologna non è riuscito a fare il disegno per un «Sediolino a due Ruote» richiestogli da Giovanni Bezzi. Chiede se può aiutarlo «quando capiterà in Parma il suo amico da Torino». Saluta la moglie e il fratello di Bodoni e madamigella Manon.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 72).

LXXXVIII) Tolentino 9 Xbre 1793, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ha spedito a Bologna per Blanchon i campioni di carta di Pioraco datigli da Giovanni Bezzi, padrone della cartiera. Questi gli ha chiesto un campione della carta «di Anonè» per studiare l'ordito delle vergelle e fabbricarne di migliore. Ricorda il proprio incidente: riesce appena a muoversi con le stampelle.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 73).
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 45.

LXXXIX) Tolentino, 13 Xbre 1793, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ha ricevuto il mottetto in musica del Borghi e chiede dove inviarlo. Saluta Ghita e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 74).

XC) Parma, 17 Xbre 1793, Bodoni a Lucatelli, Tolentino

È preoccupato della salute di Lucatelli, non ha scritto prima perché aveva lasciato questo compito a Blanchon, Manon e Ghita. Acclude una cambiale con una somma minore di quel che avrebbe voluto, a causa dei «tempi funesti e bellicosi in tutto il globo terracqueo» avversi ai suoi affari. Lo ringrazia per il mottetto del Borghi e gli chiede di farlo avere a Rosaspina. Blanchon gli ha mostrato i campioni di carta ma non vanno bene, cercherà però di farla produrre egualmente ed ha già ordinato le forme. A gennaio sarebbe arrivato il suo amico Pregliasco con «varie carrozze da lui fabbricate all'ultimo gusto»: avrebbe richiesto il disegno di un «saltafosso» per i signori Bezzi di Pioraco. Manda i saluti suoi e di Ghita.

BCTO, ms. 333, fasc., lettera 14;
G. BENADDUCCI, *XX lettere...* cit., pp. 43-44 (lettera XIV);
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 45.

XCI) Tolentino, 27 Xbre 1793, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ha ricevuto la cambiale di trenta scudi e ringrazia calorosamente. Ha spedito la musica di Borghi a Rosaspina a Bologna. Gli ricorda il disegno del «Saltafosso» per il Bezzi: vuole farne omaggio per avergli questi dato sempre la carta che serviva alla propria attività. Ricambia gli auguri a Ghita, Manon, al conte Bernieri, a Pizzetti e agli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 75).

XCII) Tolentino, 21 Aprile 1794, Lucatelli a Bodoni, Parma

Chiede a Bodoni di consultare qualche professore a Parma e allega dei referti medici sulla sua condizione. Ha mandato i suoi saluti tramite due sacerdoti parmensi conosciuti a metà Quaresima. Saluta Ghita, Manon, Giuseppe Bodoni e Giacomo Blanchon.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 76).

XCIII) Tolentino, 18 Luglio 1794, Lucatelli a Bodoni, Parma

Da una lettera di Blanchon ha saputo degli attacchi di gotta di Bodoni e si informa della sua salute. Saluta Ghita, Manon e Giuseppe Bodoni.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 77).

XCIV) Tolentino, 14 Novembre 1794, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ringrazia per una cambiale di trenta scudi ricevuta in allegato ad una lettera di Blanchon. Ha visto un volume delle opere di Esiodo con traduzione latina e gli trascrive alcuni caratteri greci che gli sembrano differenti da quelli bodoniani. Saluta Ghita, Manon, Giuseppe e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 78);
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 45.

XCV) Tolentino, 28 Xbre 1794, Lucatelli a Bodoni, Parma

Invia gli auguri per il nuovo anno.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 79).

XCVI) S.l., s.d. (ma Parma, giugno 1795), Lucatelli a Bodoni, Parma

In viaggio verso Milano per essere visitato dal dottor Palletta si trova a Parma, all'albergo del Pavone, e chiede a Bodoni e alla moglie se possono recarsi a salutarlo.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 80).

XCVII) Milano, 30 Giugno 1795, Lucatelli a Bodoni, Parma

È giunto a Milano il sabato precedente ed è già stato visitato dal dottor Palletta, che lo avrebbe esaminato meglio il giorno dopo. Saluta Ghita e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 81);
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 45.

XCVIII) Milano, 8 Luglio 1795, Lucatelli a Bodoni, Parma

Su consiglio del segretario dell'Accademia di Brera, Carlo Bianconi, si è ricoverato all'Ospedale maggiore. Ha scritto al conte di Wilczeck e questi ha dato ordine di trattarlo con ogni cura. Anche il dottor Palletta ha mandato il dottor Riboli a visitarlo. Chiede quindi a Bodoni se può mandare anche lui una lettera di ringraziamento al conte. Ha ricevuto «mille finezze» sia da Bianconi sia da Andrea Appiani; questi lo visita spesso e gli ha regalato cioccolata. Saluta Ghita, Giuseppe e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 82);
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni...* cit., p. 273.

XCIX) Parma, 10 Luglio 1795, Bodoni a Lucatelli, Milano, Ospedale maggiore

È stato a pranzo con alcuni «pittori Portoghesi» e si sente di scrivere poche righe. Ha ricevuto le due lettere da Milano e aggiornerà Rosaspina e gli amici sulla sua salute. Il conte di Wilczeck lo ha già informato attraverso il Gerli, a Parma in quel momento, che avrebbe fatto assistere il paziente con ogni premura. La settimana successiva avrebbe mandato i suoi ringraziamenti al conte.

BCTO, ms. 333, fasc. 1, lettera 15;
G. BENADDUCI, *XX lettere...* cit., p. 45 (lettera XV).

C) Milano, 5 Agosto 1795, Lucatelli a Bodoni, Parma

Il giovedì precedente ha fatto visita a Wilczeck, prima che questi partisse per Vienna per rivedere il fratello liberato dai francesi dopo due anni di prigionia. Non è contento delle cure e medita di tornare a Tolentino.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 83).

CI) Milano, 16 Agosto 1795, Lucatelli a Bodoni, Parma

Sta per rientrare e quindi sarebbe passato per Parma il lunedì successivo. Loda la cortesia di Bianconi e Appiani «non solo eccellente Pittore, ma Uomo di ottimo cuore». Ha ricevuto una visita anche dal Gerli. Saluta Ghita, Manon, Giuseppe, casa Trombara e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 84);
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 45.

CII) Bologna, 26 agosto 1795, Lucatelli a Bodoni, Parma

Non è riuscito a rivedere Rosaspina perché si trovava in campagna. A Reggio Emilia ha saputo che Francesco Fontanesi non è morto ma è in condizioni disperate. Cercherà il signor Turchi a Savignano. Allega una lettera, che aveva dimenticato, per la signora Paer madre del compositore Ferdinando. Saluta Ghita, Giuseppe e Riveira [Francisco Vieira] «bravissimo».

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 85).
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni...* cit., p. 282.

CIII) Pesaro, 31 Agosto 1795, Lucatelli a Bodoni, Parma

«In questo punto mi è stato raccontato, che mercoledì morì Cagliostro nella Fortezza di S. Leo. La mattina la Guardia lo visitò, secondo il solito, e lo trovò fuor di modo allegro. A mezzo giorno ritornò a visitarlo, ed avendolo trovato disteso in terra, lo chiamò, lo scosse; ma vedendo, che non dava segni di vita, ne avvertì il Castellano, il quale si portò a vederlo, e trovatolo come morto, fece subbito chiamare il medico, che gli applicò due Bottoni di foco, al secondo de' quali solamente si scosse un poco. Gli fece cavar sangue, e finalmente, vedendolo vicino alla morte, lo consegnò ad un Sacerdote, il quale lo assistì finché lo vidde spirare a tre ore di notte, senza altri segni, che di due piccole mosse di testa».

Rosaspina ha ricevuto il biglietto di Lucatelli ed è subito andato a trovarlo, raccontandogli che Turchi è a Savignano «ancora nella sua malinconia». La sera dopo sarebbe stato a Loreto e il giorno successivo a Tolentino. Saluta Ghita e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 86);
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 45.

CIV) Tolentino, 7 7bre 1795, Lucatelli a Bodoni, Parma

Il martedì precedente è arrivato a Tolentino e ora si sente meglio. Chiede l'esito del libro presentato al re di Spagna. Saluta Ghita, Giuseppe e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 87);
C., REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 45.

CV) Tolentino, 16 9bre 1795, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ha ricevuto una lettera di Andrea Appiani che gli annuncia il proprio viaggio a Bologna; chiede a Bodoni di salutarlo da parte sua nel caso sia ancora a Parma e di suggerirgli di raggiungere Tolentino. Invita a Tolentino anche Bodoni e la moglie. Saluta Giuseppe e il signor Gigliani.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 88).

CVI) Parma, 19 Gennaio 1796, Bodoni a Lucatelli, Tolentino

Risponde ad una lettera di Lucatelli successiva al suo passaggio per Parma, scusandosi per il ritardo dovuto agli affari sconvolti e paralizzati dai «miseri e calamitosi tempi». Manda i saluti della moglie, che aveva ricevuto un'altra lettera da Lucatelli. Non può inviare l'iscrizione che l'architetto aveva chiesto per il nipote, perché non ritiene ci siano epigrafi adatte fra quelle di Paciaudi (inoltre, tutti gli scritti di questi erano a Milano presso il barnabita padre Fontana che ne stava curando l'edizione). Acclude copia della proposta di sottoscrizione del volume sulle pitture di Correggio nella Camera di S. Paolo, sperando che anche l'amico possa aver parte nel progetto. Manda i saluti di Francisco Vieira.

BCTO, ms. 333, fasc. 1, lettera 16;
G. BENADDUCI, *XX lettere*... cit., pp. 46-47 (lettera XVI);
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., p. 273;
C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., p. 45;
W. SPAGGIARI, «*Mansuete Muse e ben torniti carmi*»... cit., pp. 114, 129.

CVII) Tolentino, 30 Maggio 1796, Lucatelli a Bodoni, Parma

La sera precedente quattro padri benedettini sono passati da Tolentino, provenienti da Parma, e gli hanno dato notizie favorevoli dell'amico. Esprime timore per la situazione politica e speranze sulla missione diplomatica di de Azara. Chiede, se possibile, notizie di tali negoziati.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 89).

CVIII) Tolentino, 14 Agosto 1796, Lucatelli a Bodoni, Parma

Chiede se sono giunte a Parma le sue precedenti lettere e chiede conferma della voce sulla restituzione dei quadri del Correggio. Parla delle difficoltà economiche e della temuta imminente carestia a Tolentino. Narra il miracolo dell'immagine della Beata Vergine in S. Ciriaco ad Ancona. Vorrebbe trarne una copia ma teme di sbagliarla come altri pittori prima di lui, senza contare la difficoltà di ottenerne il permesso. Chiede notizie e saluta Ghita, Giuseppe, il signor Gigliani e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 90).

CIX) S.l. (ma Parma), 4 settembre 1798, Bodoni a Lucatelli, Tolentino

Completa la richiesta spedizione di caratteri Garamone e ne sollecita il pagamento.

BCTO, ms. 333, fasc. 1, lettera 17 (minuta);
G. BENADDUCI, *XX lettere*... cit., p. 48 (lettera XVII).

CX) Fermo, 7 settembre 1798, Lucatelli a Bodoni, Parma

Invia la lettera tramite due stuccatori ticinesi che tornano in patria. Afferma di aver scritto in precedenza altre missive ma di non aver mai avuto risposta e rinnova quindi la richiesta di notizie. Ha alcuni impegni, a Fermo, che conta di terminare entro l'inverno: per la successiva primavera progetta di cercare lavori altrove. Risente ancora della caduta, continuando a zoppicare.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 91).
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., pp. 41-46.

CXI) Tolentino, 8 Marzo 1799, Lucatelli a Bodoni, Parma

Il tolentinate conte Silverj avrebbe ben presto portato i suoi saluti passando per Parma. Non può lasciare la città: progetta di sposarsi e chiede quindi a Bodoni di procurargli un certificato di stato libero per il tempo in cui si era trovato a Parma, ovvero dal 17 agosto 1782 al 27 agosto 1783, dal 7 maggio 1786 fino al 9 giugno 1788 e infine dal 20 novembre 1788 al maggio 1789. Saluta Ghita, Giuseppe e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 92);
E. CASADIDIO, *L'artista e l'uomo...* cit., p. 5;
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni...* cit., pp. 274, 283.

CXII) Parma, 22 Marzo 1799, Bodoni a Lucatelli, Tolentino

Risposta alla lettera dell'8 marzo. Il conte Silverj non è ancora giunto a Parma, o non gli ha ancora fatto visita. Grazie all'aiuto della moglie riesce a commerciare i suoi libri da solo con «non indifferente profitto». Già dall'agosto dell'anno precedente aveva acquistato tre terreni dei soppressi canonici regolari lateranensi, detti a Parma di S.Sepolcro, per undicimila zecchini. Descrive rapidamente l'ubicazione, due miglia fuori Parma in direzione di Reggio Emilia, e le abitazioni coloniche. Non essendovi un edificio padronale adeguato, ha pensato a Lucatelli per il disegno di «un piccolo Casino da artista, che non fosse grandioso, né dispendioso, ma di gusto» dove villeggiare. Per la realizzazione vuole aspettare il ritorno della pace. Il fratello Giuseppe è a Saluzzo cercando, senza risultato, di guarire dall'asma. Lui stesso è ingrassato e soffre di gotta. La moglie Ghita ha perduto lo zio Bernardo Trombara, la madre ed un fratello. Allega la fede di stato libero richiesta, insieme agli auguri suoi e della moglie. Aveva già scritto a Fermo l'anno precedente, indirizzando la lettera a Macerata, e chiede se fosse arrivata.

BCTO, ms. 333, fasc. 1, lettera 18;
CBO, *Minute*, lettera L, fasc. Giuseppe Lucatelli (minuta s.l.);
A. MARINI, *Tre lettere...* cit., pp. 21-22;
G. BENADDUCI, *XX lettere...* cit. p. 49-51 (lettera XVIII);
P. TREVISAN, *Bodoni...* cit. p. 55-56;
C. REVELLI, *Il carteggio...* cit., p. 46.

CXIII) Tolentino, 31 Marzo 1799, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ringrazia Bodoni per la lettera, per la fede che gli ha allegato e soprattutto per aver pensato a lui per il progetto del casino nei suoi nuovi terreni. Chiede però particolari più precisi sul numero e la disposizion delle camere e dei piani desiderati. Sarebbe presto tornato a Fermo, da dove mancava dal novembre precedente, per terminare i lavori nel teatro. Chiede notizie sulle belle arti a Parma e sull'entità delle spoliazioni napoleoniche.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 93);
G. REVELLI, *Il carteggio*... cit., p. 46.

CXIV) Fermo, 3 7bre 1799, Lucatelli a Bodoni, Parma

Manda la lettera per mezzo dell'abate Luigi Ricci che lo aveva ospitato nel proprio casino di campagna durante il suo soggiorno a Fermo. Ricorda a Bodoni l'idea di costruire «una Casa di Villa per suo uso nelle sue Campagne» e gli ripete che, per il progetto, gli serve conoscere il numero dei piani e la quantità e grandezza delle camere per piano.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 94);
C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., p. 46.

CXV) Tolentino, 3 Febbraro 1800, Lucatelli a Bodoni, Parma

Confida di trovarsi «in un orribile incastro per un male mio concertato Matrimonio, che dovrebbe seguire fra poco, ma che mi è riuscito di sospendere. Il tempo può rimediare e non posso aver questo tempo, che esentandomi per qualche mese da queste Contrade». Lo prega quindi di chiamarlo a Parma «con qualche pretesto pressante, per palliare la mia partenza. Io partirò subbito. Non creda, che vi sia in mezzo qualche birberia. Il tutto è effetto di una combinazione non preveduta.» Manda i saluti a Ghita.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 95).

CXVI) Parma, 11 Feb.io 1800, Bodoni a Lucatelli, Tolentino

«Un rispettabile Personaggio assai facoltoso avrebbe desiderio di ottenere ad olio tutti que' pastelli che Ella ha qui copiato dall'immortal Corregio, e che fanno l'ornamento più bello del mio augusto invidiabile appartamento. Prima di appoggiare una tale ordinazione ad alcun Pittore mi sono creduto in dovere d'interpellare il mio Car.^mo^ Sig.^r^ Lucatelli per sentire se fosse mai disposto di venire a Parma ad eseguire un tal lavoro che gli dovrebbe recare qualche non indifferente guadagno».

BCTO, ms. 333, faso. 1, lettera 19;
CBO, *Minute*, lettera L, fasc. Giuseppe Lucatelli (minuta s.d.);
G. BENADDUCI, *XX lettere*... cit., p. 52 (lettera XIX);
C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., p. 46.

CXVII) Tolentino, 21 Febbraro 1800, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ringrazia per l'invito a Parma ma è spiacente di non poterlo rivedere. Deve assolutamente partire e ha pensato di recarsi a Venezia verso metà Quaresima. Là non conosce nessuno, ma intende studiare opere d'arte e monumenti. Intende poi spostarsi altrove e resterà in attesa di notizie. È in condizioni di salute passabili: cammina senza bastone.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 96).

CXVIII) Tolentino, 1 Aprile 1800, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ha ricevuto con piacere «dalla Cattina» notizie sulla ristabilita salute di Bodoni. Risponde alle due domande che questi gli aveva posto tramite «la Cattina»: non si è sposato e ha perso ogni speranza di farlo. Quanto poi ai lavori eseguiti a Parma, li conserva gelosamente: «Vi ho fatto una memoria sopra dell'onore ricevuto per questa commissione, della fatica e dello stento per eseguirla, e dell'esito sfortunato, per tramandarla poi agli eredi, che forse raccoglieranno qualche frutto di queste Pitture, giacchè io ho perduta affatto qualunque speranza di poterne tirare verun profitto.» Chiede di avere notizie e saluta Ghita e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 97).

CXIX) Parma, 26 Marzo 1802, Bodoni a Lucatelli, Tolentino

Raccomanda quattro viaggiatori inglesi diretti a Roma ai quali ha suggerito di passare da Tolentino per vedere il teatro e le pitture di Lucatelli.

BCTO, ms. 333, fasc. 1, lettera 20;
G. BENADDUCI, *XX lettere*... cit., p. 53 (lettera XX);
C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., p. 46.

CXX) Tolentino, 30 novembre 1802, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ha ricevuto notizie di Bodoni e della moglie dal parmigiano conte Silvani, di passaggio a Tolentino. Rinnova i ringraziamenti, già espressi in una precedente lettera, per cento papetti ricevuti dall'amico; chiede se può contraccambiare eseguendo il progetto della casa di campagna.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 98)

CXXI) Tolentino, 20 Xbre 1802, Lucatelli a Bodoni, Parma

Invia gli auguri di Natale e chiede di avere notizie di Bodoni. Chiede se Antonio Canova sia già passato da Parma alla volta di Parigi: in caso contrario, Bodoni dovrebbe manifestargli il desiderio di Lucatelli di conoscerlo e di averlo come ospite qualora passasse per Tolentino.

«Ora che è mutato il governo non sarà tanto difficile di aver la licenza di vedere la per lo addietro inaccessibile singolarissima Camera di Correggio nel Monistero di S. Paolo. Oh se potessi arrivar io a vederla, chi più contento di me. Questa fortuna sarà riservata per chi lo merita».

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 99);
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., p. 275.

CXXII) Tolentino, 2 Maggio 1803, Lucatelli a Bodoni, Parma

Chiede notizie di Bodoni. Ha inviato la lettera, insieme ad un suo rame inciso, tramite Sebastiano Pasetti suo amico, diretto a Marsiglia.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 100).

CXXIII) Tolentino, 15 Maggio 1803, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ha ricevuto dall'Amministratore degli stati di Parma Moreau de Saint-Méry «l'onorevole commissione di disegnare la Camera dipinta da Correggio nel Monistero di S. Paolo; opera che gli viene ordinata dal Console». Gli manifesta tutta la sua soddisfazione: «Sebbene ella non me ne abbia fatto alcun motto, io vedo chiaramente, che l'orditura di questa commissione per me utile e onorevolissima, viene da Lei, che non si stanca mai di beneficarmi». Pensa di partire per Parma entro la settimana successiva, risolti alcuni piccoli affari domestici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 101);
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., pp. 282-283.

CXXIV) Di Casa (Parma), 22 Giugno 1808, Lucatelli a Bodoni

Ricorda i molti benefici ricevuti da parte di Bodoni sin dal suo primo soggiorno a Parma e durante i lavori di copia degli affreschi del Correggio, anche dopo che, negli anni immediatamente precedenti, il governo francese aveva sospeso i pagamenti. Per contraccambiare ha scelto di rappresentare, scusandosi per la modestia delle sue capacità, «il soggetto il più venerando, e il più amabile, che possa darsi. Ho rappresentato due immagini della Vergine, in una delle quali ho intesa di esprimere la sua innocenza, e quando, essendo Giovinetta, orava divotamente, e nell'altra un poco più provetta ho procurato di rappresentare la modestia, la verecondia, il raccoglimento, la mansuetudine, e sopra tutto la sua grande umiltà».

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 102);
G. ALLEGRI TASSONI, *Giambattista Bodoni*... cit., p. 277;
C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., p. 41.

CXXV) Tolentino, 2 Luglio 1808, Lucatelli a Bodoni, Parma

Comunica di essere arrivato a Tolentino con un viaggio buono. Ad Ancona si è presentato, con una lettera e una nota di crediti da parte di Bodoni, al libraio Santoni. Questi non può saldare tutto il debito: Lucatelli ha riscosso solo duecento paoli. Nota tuttavia che «il suo Negozio di Libri, e la sua stamperia hanno una buona apparenza, e seppi che nella sua Bottega concorrono le Persone più colte della città». A Tolentino è stato accolto «colla solita generale cordialità»; ha pure rivisto il fratello dopo diciotto anni e manda i saluti di lui anche ad altri amici parmensi, Gaetano Ziliani e il signor Porta. Chiede notizie di Bodoni, di Ghita e di altri conoscenti: Pasini, il dottor Jacobacci e [Giuseppe] De Lama allora a Firenze.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 103);
C. REVELLI, *Il carteggio*... cit., p. 46.

CXXVI) Parma, 22 Agosto 1808, Bodoni a Lucatelli, Tolentino

Ringrazia per la lettera che comunicava l'arrivo a Tolentino. Ha atteso prima di rispondere perché voleva che Marino Torlonia da Roma pagasse a Lucatelli sessanta scudi romani direttamente a Tolentino. Torlonia ha preferito inviare una cambiale direttamente a lui, che l'ha girata a Lucatelli, allegandola alla lettera.

CBO, *Minute*, lettera L, fasc. Giuseppe Lucatelli (minuta con copia della cambiale, datata anch'essa 22 Agosto 1808).

CXXVII) Tolentino, 14 7bre 1808, Lucatelli a Bodoni, Parma

Ha ricevuto la lettera del 22 agosto, insieme con la cambiale, solo il 12 settembre. Questo perché, spiega, le lettere dell'Impero venivano tutte spedite a Roma da dove dovevano essere riscosse e spedite di nuovo con la posta pontificia. Inoltre ci sono stati disagi a causa del brigantaggio in vari luoghi delle Marche, al momento debellato. Saluta Ghita, Jacobacci, Pasini e gli amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 104).

CXXVIII) Tolentino, 30 7bre 1808, Lucatelli a Bodoni, Parma

Manda i suoi saluti a Bodoni e alla moglie per mezzo di Prospero Ghiringhelli, viceprefetto di Tolentino di passaggio a Parma.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 105).

CXXIX) Tolentino, 16 Xbre 1809, Lucatelli a Bodoni, Parma

Dopo una lunga pausa manda i suoi saluti, in occasione delle feste, a Bodoni, alla moglie e agli amici di Parma: Ziliani, De Lama, Jacobacci, il dottor Borsi, Pasini.

CBO, cass. 44 (lettere di G. Lucatelli, 106).

CXXX) Tolentino, 9 Luglio 1810, Lucatelli a Bodoni, Parma

Manda i suoi saluti tramite Francesco Sabbatini «Militare al servizio del nostro Sovrano, e figlio di quest'ottimo Giudice di Pace di Tolentino» di passaggio per Parma verso Milano. Chiede notizie di Bodoni e saluta De Lama, Jacobacci, Pasini e gli altri amici.

CBO, cass. 44 (lettere di G . Lucatelli, 107).

RAFFAELE ARGENZIANO

San Napoleone e le reliquie napoleoniche nelle collezioni Demidoff

> «Egli primieramente mi mostrò il dito dello Spirito Santo così intero e saldo come fu mai, e il ciuffetto del Serafino che apparve a San Francesco, e una dell'unghie de' Gherubini, e una delle coste del Verbum-caro-fatti-alle-finestre, e de' vestimenti della Santa Fé Cattolica, e alquanti de' raggi della stella che apparvea a' tre Magi in oriente, e una ampolla del sudore di San Michele quando combatté col diavolo, e la mascella della Morte di San Lorenzo [...] uno de' denti della Santa Croce, e in una ampolletta alquanto del suono delle campane del tempio di Salamone, e la penna dello agnolo Gabriello, un de' zoccoli di San Gherardo da Villamagna, e diemmi de' carboni, co' quali fu il beatissimo martire San Lorenzo arrostito [...] (G. Boccaccio, *Decameron*.)

Con la conclusione del Concordato avvenuta il 15 luglio del 1801 a Parigi, firmato da Pio VII il 15 agosto dello stesso anno, si riconoscevano da parte della Chiesa i mutamenti avvenuti dopo la rivoluzione e la supremazia del primo console sul vicario di Cristo[1]. Nell'ambito della considerazione della religione come *instrumentum regni* si può collocare l'invenzione di un santo eponimo di Napoleone.

Secondo il Delehaye la festa di san Napoleone apparve per la prima volta nell'*Almanac National* del 1802-1803 il giorno dopo l'Assunzione, cioè il 16 di agosto, in sostituzione di quella di san Rocco[2]. Se così è, avremmo già segnala-

---

[1] J. LEFLON, *Storia della Chiesa dalle origini ai nostri giorni*, XX, *La Crisi rivoluzionaria e liberale, 1789-1846*, Torino, SAIE, 1971-1975, pp. 411-412 e *passim*; G. MATHON, *San Napoleone*, in *Bibliotheca Sanctorum*, IX, Roma, Città Nuova Editrice, 1967, coll. 714-717.

[2] H. DELEHAYE, *La légende de saint Napoléon*, in *Mélanges d'histoire offerts a Henri Pirenne*, I, Paris, Vromant & C., 1926, pp. 81-88, con bibliografia. Per il culto e l'iconografia di san Napoleone cfr.: *Vies des Saints nouvellement écrites par une réunion d'ecclésiastiques et d'écrivains catholiques sous les auspices de NN. SS. les archevèques et évèques*, Paris, Garnier Frères, 1854, p. 257; L. RÉAU, *Icono-*

to il culto per un santo la cui leggenda viene elaborata successivamente, tra il 1804 e il 1806. Il Primo console impose dunque un culto del quale non esisteva alcuna certificazione: spetterà all'autorità ecclesiastica la giustificazione agiografica di questa pretesa. Al vescovo che gli impartiva la cresima e che sosteneva di non conoscere nessun santo di nome Napoleone, questi aveva ricordato che a fronte di soli 365 giorni esisteva una grande quantità di santi. Come dimostra il Delehaye, molti, sia laici che ecclesiastici, erano caduti nell'equivoco di pensare che un san Napoleone doveva pur esistere [3].

Dopo essere stato consacrato imperatore dei francesi nel 1804 Napoleone, nella prosecuzione dell'opera di riassetto politico e ecclesiastico, fece comporre il *Catechismo imperiale*, il cui contenuto consisteva «... nell'insegnare ai fanciulli di Francia il rispetto alla autorità imperiale e la coscrizione» [4]; ma l'autorizzazione fu negata da Pio VII. Solo il 30 marzo del 1806 il cardinale legato Caprara, soprannominato «cardinale giacobino» «... per il suo carattere mite e incline agli accomodamenti» [5], concesse la sua approvazione ufficiale, permettendo a Bernier vescovo di Orléans, di presentare il nuovo catechismo come emanato direttamente dalla Santa Sede [6].

Ma a Napoleone non bastava l'opera di catechizzazione dell'Impero, egli voleva pure sollecitare il culto popolare su se stesso attraverso l'introduzione del culto di un santo suo eponimo da celebrare il 15 agosto, anniversario della sua nascita e del concordato. Il 15 agosto aveva inoltre una grande valenza politico-religiosa poiché si trattava della festa dell'Assunzione della Madonna ed era legata alla processione per il rinnovamento del voto di Luigi XIII: elementi laici e religiosi, conciliazione fra Stato e Chiesa, genetliaco e onomastico dell'imperatore si sarebbero fusi dando luogo a una fastosa ceri-

---

graphie de l'art chrétien, III, Paris, Presses Universitaire de France, 1958, p. 967; G. MATHON, *San Napoleone*... cit.; R. FANTINI, *Minuzie napoleoniche. San Napoleone martire. Un mancato omaggio all'imperatrice Giuseppina*, in «Strenna storica bolognese», 1970, 29, pp. 73-91; G. KASTER, *Napoléon (Napoleone)*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, VIII, Rom-Freiburg-Basel-Wien, Herder, 1976, col. 29.

[3] Cfr., H. DELEHAYE, *La légende*... cit., p. 81, nota 3. Napoleone nel 1796 aveva sostato a San Miniato al Tedesco ed era stato sollecitato dal canonico Filippo Buonaparte a chiedere al papa la canonizzazione di un frate Bonaventura Buonaparte vissuto nel XVII secolo, ma non dette seguito alla cosa. Cfr. A. ZOBI, *Storia civile della Toscana dal 1737 al 1848*, II, Firenze, Molini, 1851, p. 188.

[4] Cfr. J. LEFLON, *Storia della Chiesa*... cit.; F. FURET, *Le catéchisme révolutionnaire*, [in] «Annales. Economies, Sociétés, Civilisations», 1971, 26, pp. 255-289.

[5] R. SANTINI, *Curiosità napoleoniche: San Napoleone martire*, in «Lo Scoglio», 1988, 20, p. 22.

[6] J. LEFLON, *La crisi rivoluzionaria*... cit., p. 411.

monia che aveva come unico scopo quello di celebrare il 'Signore' del *Nouveau Régime*[7].

Ma non è dubbio che l'idea del culto dell'imperatore derivava a Napoleone dalla suggestione della storia romana. Inoltre era stato usuale nella storia il culto di santi imperatori e re, a iniziare da san Carlomagno, san Luigi IX, o di santi eponimi di imperatori e re, come san Sigismondo o san Leopoldo[8].

Il ministro Portalis, in una lettera del 4 gennaio del 1806 ricorda a Bonaparte che: «... sotto il re la festa di san Luigi era una festa nazionale; sotto l'impero bisognava che fosse quella di san Napoleone... ». Così in un decreto del 19 febbraio dello stesso anno si leggeva che: «... la festa di san Napoleone e quella del ristabilimento della religione cattolica in Francia saranno celebrate in tutto il territorio dell'impero il 15 agosto di ogni anno, giorno dell'Assunzione e data della conclusione del concordato... »[9]. La decisione venne ratificata il 3 marzo del 1806 dal cardinale Caprara gettando così nello scompiglio la Curia Romana che vedeva posta sullo stesso piano liturgico la festività dell'Assunzione e quella di questo nuovo santo. E a nulla valsero le proteste del cardinale Di Pietro che dichiarava inammissibili tali abusi consigliando a Pio VII di elevare una solenne protesta contro tali ingerenze: a causa del momento di forte tensione tra l'imperatore e la Santa Sede, il pontefice si astenne sia dal protestare che dallo sconfessare il suo legato parigino[10].

Il silenzio apostolico aveva dato luogo a una serie di lettere pastorali da parte dei vescovi in lode del santo e dell'eroe. Ma ancora qualche mese prima c'era stato il caso dei canonici di Nizza, molto favorevoli al riconoscimento del nuovo santo. Essi il 18 ottobre del 1805 avevano chiesto il permesso di dedicare nella chiesa di S. Croce, a Nizza, un altare a san Napoleone e si erano sentiti rispondere dal ministro Portalis che pur non avendo l'imperatore alcun potere per autorizzare questa dedicazione era molto contento di apprendere che il suo patrono fosse così onorato[11]. È chiaro dunque che pure non imponendo il culto di questo santo, Napoleone voleva che esso fosse riconosciuto dalla Chiesa.

---

[7] G. MATHON, *San Napoleone...* cit., col. 715.

[8] K. BOSL, *Il santo nobile*, in «Agiografia Altomedioevale», a cura di S. BOESCH GAJANO, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 161-190; H. VAUCHEZ, *La Santità nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 129-148 e *passim*; J. LE GOFF, *San Luigi*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 328-353 e *passim*.

[9] H. DELEHAYE, *La légende...* cit., p. 82; G. MATHON, *San Napoleone...* cit., coll. 715-716.

[10] J. LEFLON, *La crisi rivoluzionaria...* cit., p. 412.

[11] G. MATHON, *San Napoleone...* cit., col. 715.

Sorgevano a questo punto problemi di carattere agiografico: bisognava provare l'esistenza storica di questo santo. Ma se i vescovi di Nancy, Gand e Tournai non ebbero grande successo nella ricerca di una *legenda* di san Napoleone, il cardinale Caprara, in una circolare del 21 maggio 1806, indirizzata a tutti i vescovi, riportava la *legenda* del santo destinata al breviario e «... redatta dopo esatte ricerche e notizie acquisite... »[12].

Si trattava però di una invenzione ottenuta mettendo insieme elementi diversi: notizie trovate nel *Martirologio* di Benedetto XIV al 2 maggio[13] sul martire romano *Neopolis* compagno di san Saturnino[14] e informazioni prese dal *Martirologio Geronimiano* che ponevano però il martirio dei due personaggi in Alessandria[15]. Mescolando assieme queste informazioni fu possibile creare una *Lectio sancti Napoleonis* nella quale si narrava di un santo che aveva subito il martirio in carcere ad Alessandria sotto Diocleziano e Massimiano e che: «... Gli antichi scrittori ricordano come Neopoli o Neopolo, il quale secondo l'uso di pronunciare i nomi nel tardo medioevo in Italia e secondo l'uso comune di parlare, fu detto Napoleo e in italiano più comunemente Napoleone... »[16].

---

[12] *Ibid.*, col. 716.

[13] *Martyrologium Romanum Gregorii XIII Jussu Editum Urbani VIII et Clementis X. Auctoritate Recognitum ac deinde anno MDCCXLIX Benedicti XIV,* Juxta Exemplar Romae impressum MDCCCXLV, cum approbatione, MDCCCXLVI, p. 79.

[14] Cfr. *Acta Sanctorum, Maii* I, Antverpiae, apud Michaelem Cnobarum, 1685, p. 180.

[15] G. MATHON, *San Napoleone...* cit., col. 715.

[16] «Lectio S. Napoleonis 1. Sub immani et omnium deterrima Diocletiani et Maximiani persecutione, per universum Romanum Imperium saevissime factitatum est, ut Christi fideles, suppliciorum vi perterriti vel devicti, a fide recederent, ut cunctis ubique peremptis, Christianum nomen deficeret. 2. At, dum impia persequentium immanitas propria feritate confringebatur, et immites carnifices improbo labore laxabantur, milites Christi coelitus roborati ita congrediebantur impavidi et consistebant invicti, ut praeconcepta insectantium spes ipsos fefellerit, et profusus martyrium sanguis semen fuerit christianorum. 3. Inter fidei confessores quam merito recensentur qui atrox pro Christo certamen Alexandriae in Aegypto mira fortitudine tunc sustinuerunt! Horum quidam ipso in agone gloriose occubuerunt; alii crudeliter jam divexati, in nervo jacebant, pedibus ad quatuor usque foramina sic divaricatis, ut supini esse cogerentur; nonnulli vulneribus referti et multipliciter excogitata tormentorum genera corporibus suis circumferentes, humi projecti decumbebant; et quidam denique semineces conjiciebantur in carcerem. 4. Ex his quibus carcer pro stadio fuit, martyrologia et veteres scriptores commendant Neopolim seu Neopolum, qui ex more proferendi nomina medio aevo in Italia invalescente et ex recepto loquendi usu, Napoleo dictus fuit, atque italice Napoleone communiter nuncupatur. 5. Napoleo igitur genere vel munere illustris, Alexandriae, sub extrema Diocletiani et Maximiani persecutione, ob firmam in fidei confessione constantiam, et constantem in passione firmitatem illustrior, dire excruciatus semivivus in carcerem tandem detrusus, ibi vulnerum acerbitate peremptus et exanguis pro Christo in pace quievit. ». Cfr., H. DELEHAYE, *La légende...* cit., pp. 83-84.

Ma lo studio svolto dal Delehaye prova sia che questa *Lectio* è il frutto di una pura invenzione, sia l'inesistenza di *san Napoleo* o *Neopolus*, sia l'assenza assoluta di tradizione storica[17].

Come dunque abbiamo visto si ha una memoria per san Napoleone al 16 agosto la cui prima citazione è nell'*Almanac National* del 1802-1803, memoria che passa al 15 dello stesso mese con decreto del 19 febbraio del 1806, ratificato dal cardinale Caprara il 3 marzo dello stesso anno. Questa precisazione ci consente di datare tra il 1802-1803 e il 1806 l'incisione colorata (fig. 1) rappresentante *San Napoleone martire*, e che porta la data del 16 agosto, evidentemente quella della festa. Nella scritta in basso si legge: «St. Napoléon Martyr. Oraison, Grand Saint qui avez mérité par votre persévérance dans la foi la couronne que [Di]eu donne à ses Élus, protégez nous afin que nous puissions un jour avec vous jouir de la béatitude éternelle. Ainsi soit-il»[18]. Il fatto però che il santo sia raffigurato in abiti vagamente romani, con la palma e la corona del martirio e la preghiera sottostante indicano che probabilmente ci si basa qui sulla *Lectio* divulgata da cardinal Caprara. In conclusione si può porre l'esecuzione dell'incisione a ridosso del 1806[19].

Non sappiamo quanti altari e quanti dipinti furono dedicati a san Napoleone. È probabile che i canonici di Nizza, sopra ricordati, abbiano dedicato un altare e una immagine al santo. Sappiamo che a Piombino, nella chiesa arcipretale, esisteva un dipinto, ricordato in una memoria del 1818, nel quale era raffigurato san Napoleone martire in piedi che posava la tiara sulla testa di san Felice papa inginocchiato davanti a lui, chiara allusione a Napoleone che aveva concesso il principato di Piombino al cognato Felice Baciocchi; se non anche riferimento alla supremazia dell'imperatore sul papa[20]. Abbiamo poi un nutrito gruppo di stampe che per la loro ampia riproducibilità avranno egregiamente servito alla diffusione del culto per questo nuovo santo.

Una incisa da Maurizio De Magistris nel 1806 su disegno di Giuseppe Girardi mostra il martire abbastanza avanzato in età, con la barba e i capelli scarmigliati, le mani giunte in preghiera e incatenato per il braccio sinistro; è

---

[17] *Ibidem.*

[18] PARIGI, BIBLIOTECA NAZIONALE, *Gabinetto delle Stampe*, collezione Hennin, n. 13323, cm. 34,5x25. Cfr. anche H. GEORGE, *Saint-Napoléon a-t-il existé?*, [in] «Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique Le Vieux Papier», 1990, 315, p. 184.

[19] Secondo Henri George questa immagine deriverebbe da quella qui illustrata nella fig. 8, ma come abbiamo detto, la data 16 agosto incisa a commemorazione della festività, la colloca a prima del 1806. H. GEORGE, *Saint-Napoléon...* cit., p. 184.

[20] E. LOMBARDI, *S. Napoleone nella chiesa arcipretale di Piombino*, in «Lo Scoglio», 1989, 21, p. 20.

vestito di una tunica, segregato in una prigione; la palma del martirio è appoggiata su un blocco di pietra alla sua destra; in basso l'iscrizione dice: «Divus Napoleon Martyr»[21].

A questo tipo di raffigurazione si possono collegare altre due incisioni: una siglata F.T. (fig. 2)[22] e un'altra su disegno di Francesco Gerbo, incisa da Louis François Charon (1783-dopo 1831), (fig. 3)[23]. Queste due stampe hanno una iconografia più complessa. Nella prima si vede il santo in un angolo di una ampia prigione, con i piedi incatenati, intorno sono sparsi vari strumenti di tortura, di fronte è rappresentato un soldato addormentato mentre appare un angelo tra bagliori di luce sfolgoranti con in mano la palma del martirio. L'abbigliamento del santo è di tipo orientale: la testa è ricoperta da un turbante fermato nel centro da un gioiello; l'aspetto fisico è quello di un uomo di mezza età con la barba e si vede dipinta l'aureola raggiata. È una scena questa ripresa probabilmente da quella di san Pietro liberato dal carcere. La didascalia dell'incisione dice: «S. Napoleone Martire morto nelle carceri d'Alessandria d'Egitto sotto l'Impero di Diocleziano e Massimiano». Ciò vuol dire che la fonte della rappresentazione è la *Lectio* diffusa dal cardinale Caprara: però nella *Lectio* non si fa menzione dell'apparizione dell'angelo.

L'altra incisione mostra allo stesso modo un uomo di mezza età barbuto con mani e piedi incatenati giacente in una prigione con gli occhi levati al cielo mentre una luce dall'alto lo investe in pieno; sul fondo si vede un altro recluso. Anche in questo caso vi è raffigurata l'aureola ma al posto della palma del martirio il santo tiene nella mano destra una croce. L'attributo che qualifica i martiri è però nell'angolo destro in alto insieme a una corona di alloro; sull'angolo a sinistra sono raffigurati un ramo di ulivo e una croce. Nella scritta sottostante si legge:

«Saint Napoléon Martyr. Napoléon célèbre par sa naissance ou par ses emplois, mais plus illustre encore par la constance inébranlable avec laquelle il confessa la foi dans Aléxandrie et par le courage qu'il montra dans les tourments sur la fin de la persécution de Diocletien et de Maximien ayant été jeté à demi mort dans une prison après d'orribles tortures y périt des suites et des blessures et s'endormit en paix pour J. C».

Questo scritto deriva dalla *Lectio*. Appartiene al gruppo di incisioni con san Napoleone in carcere anche questa (fig. 4) eseguita su disegno di Giuseppe Berrettini da Antonio Crespi nel 1808. Essa rappresenta il transito del santo:

---

[21] MILANO, CIVICA RACCOLTA DELLE STAMPE A. BERTARELLI, AS-P 3-34, cm. 17x11.
[22] *Ibid.*, AS-M 15-64, cm. 36,2x23,5.
[23] *Ibid.*, AS-P 9-16, cm. 22,5x.13.

egli è su delle nuvole sorretto da tre angeli, uno dei quali gli indica il cielo, mentre altri tengono chi la palma del martirio, chi gli strumenti di tortura e chi sta per porgli sul capo una corona[24]. In basso è scritto: «S. Napoleone Martire».

Un caso particolare è costituito da una incisione nella quale si legge: «S. Napoleone Martire. Vero ritratto che si venera nella città di Aiazzo in Corsica» (fig. 5), essa rappresenta invece san Francesco Saverio morente ed è ripresa da un dipinto di Carlo Antonio Rambaldi (1680-1717) da un incisore ignoto e databile agli inizi del secolo XVIII[25]. Evidentemente il rame fu riutilizzato aggiungendo la nuova scritta[26]. Si tratta di un espediente editoriale abbastanza consueto per il quale gli editori, per ragioni economiche, si servivano di rami già esistenti, cambiando solo la scritta, per la rappresentazione di personaggi con caratteristiche simili ma non uguali a quelle del soggetto che dovevano riprodurre[27].

Due incisioni databili anch'esse nel periodo del Primo Impero raffigurano il santo come «officier romain». La fonte agiografica da cui derivano può essere rintracciata nel passo della *Lectio sancti Napoleonis* dove il martire è incluso tra i «milites Christi», cioè tra i martiri, il che viene interpretato alla lettera, sotto la spinta della figura di Napoleone soldato.

Nella più antica di questo tipo, san Napoleone è raffigurato come un soldato romano con le mani giunte, ai lati una panoplia e un vessillo appoggiato a una palma simboleggiante il martirio[28]. Sotto si legge un'orazione: «Faites ò Dieu-puissant, que par les prières et l'exemple de vôtre bienheureux Martyr Napoléon, dont nous célébrons le trionphe, nous soyons affermis dans l'amour de vôtre saint nom. Nous vous en supplions par Jesu-Christ Notre Seigeur. Ainsi soit-il» (fig. 6). È evidente nel «noi celebriamo il trionfo» l'identificazione del martire con Napoleone.

---

[24] *Ibid.*, AS-M 15-66, cm. 35x23.

[25] *Ibid.*, AS-M 15-63, cm. 30x20, due esemplari. San Francesco Saverio appartiene all'Ordine dei Gesuiti e fu canonizzato insieme a sant'Ignazio di Loyola nel 1622 da papa Gregorio XV.

[26] P. ARRIGONI e A. BERTARELLI, *Le stampe storiche conservate nella raccolta del Castello Sforzesco. Catalogo descrittivo*, Milano, Tipografia del Popolo d'Italia, 1932, n. 2208, p. 165. In questo catalogo si dice che «... la sostituzione della didascalia fu fatta forse nel 1806, quando venne ripristinato [sic] il culto di san Napoleone, in forma di omaggio all'Imperatore da parte dei Remondini di Bassano».

[27] F. BISOGNI, *Iconografia Lauretana: prototipi e sviluppi*, in *Loreto crocevia religioso tra Italia, Europa e Oriente*, a cura di F. CITTERIO e L. VACCARO, Brescia, Morcelliana, 1997, pp. 346-347.

[28] D. MARTIN-B. HUIN, *Images d'Épinal*, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1995, pp. 112, 211.

Nell'altra (fig. 7), esemplata sulla precedente, san Napoleone, come un soldato romano, tiene nella mano destra la palma del martirio, mentre in secondo piano al posto dello scudo nella panoplia si vede il santo con l'aureola e la palma del martirio, rannicchiato in una prigione. Nella scritta in basso si legge: «St. Napoléon Officier Romain, Martyr. St. Napoléon ou Napoleone nommé auparavant Neopolis ou Neopole célèbre par sa naissance et ses emplois, mais plus encore par la constance inébranlable avec laquelle il confessa la foi dans Alexandrie en Egyt et par le courage qu'il montra dans les tourments, sur la fin de la persécution de Diocletien et Maximien, ayant été jeté demi mort dans une prison après d'horribles tortures y périt des suites de ses blessures et s'endormit en paix pour J. C.»[29]. Anche questo testo deriva dalla *Lectio*.

Con la Restaurazione e l'avvento di Luigi XVIII la festività di san Napoleone fu ufficialmente abolita con un'ordinanza del 16 luglio del 1814 che annullava il decreto del 1806.

Ma il ricordo dell'eroe e del santo eponimo non potevano essere aboliti per decreto: una testimonianza del generale Laugier ci dice che «... nel 1831-32, scorrendo la Francia, vidi e seppi che ben poche case mancavano del suo ritratto, ed in talune di esse, adorato quel Santo col lume costante dinanzi...»[30]. Il ricordo di san Napoleone accentrò le nostalgie bonapartiste e la pietà per la sorte del guerriero. Da ciò nasce una curiosa legenda, un *Abrégé de la vie de St. Napoléon*, che accompagna una immagine del santo come crociato cristiano e che non è stata sinora considerata dagli agiografi (fig. 8)[31].

Questa stampa è datata da Henri George a prima del 1835 per la qualità della carta utilizzata ed è stata eseguita certamente dopo la morte di Napoleone a S. Elena nel 1821. Un altro termine ante quem è il 1840, data della traslazione dei resti di Napoleone da S. Elena a Parigi. Henri George ricorda di questa

---

[29] PARIGI, BIBLIOTECA NAZIONALE, *Gabinetto delle Stampe*, collezione de Vinck, n. 8136, cm. 34,8x24. Citata anche da H. DELEHAYE, *La légende*... cit., p. 88, nota 1. Secondo Henri George questa sarebbe la prima incisione di san Napoleone, ma ciò non sembra probabile poiché le rappresentazioni del santo come soldato romano derivando dalla interpretazione alla lettera del testo della *Lectio*, come si è già detto, non possono che datarsi dopo il 1806. Sempre secondo Henri George, questa incisione è ripresa in una stampa pubblicata da Hurez a Combrai e incisa da Godard. In essa Napoleone ha l'abito di legionario romano ma vi sono aggiunti, rispetto a quella qui illustrata alla fig. 8, una lancia e uno scudo ai suoi piedi e sul fondo si vede una nave e una città romana con un tempio. H. GEORGE, *Saint-Napoleon*... cit., p. 184.

[30] E. LOMBARDI, *S. Napoleone nella chiesa*... cit., p. 20.

[31] H. GEORGE, *Saint Napoléon*... cit., pp. 185-186. La stampa si trova a Parigi nella Collezione Henri George.

stampa due edizioni. La prima, la più antica, è quella qui presentata, l'altra con il testo della nuova leggenda in tedesco oltre che in francese è circondata di medaglioni con diversi santi: Vittore, Giuseppe, Ambrogio, Giacomo, Tommaso, Lucia, Pelagia, Elena e Orsola. Dunque fanno corona al santo guerriero le immagini di santi antichi come a suggerire una compagnia di grande autorità[32].

Nella nuova leggenda si narra di un san Napoleone, nato il 15 di agosto del 1208 nelle montagne della Corsica e che animato da un grande spirito di combattimento parte per la crociata contro i turchi indetta da san Luigi di Francia. Dopo avere compiuto imprese ardimentose in difesa della fede cristiana, fu fatto prigioniero e venduto a un «cruel chef arabe» che lo relegò nelle carceri di un'isola «de la mer de Marmara». Dopo dieci anni di prigionia morì nel 1260 di «dispiacere» per non avere più potuto combattere i nemici della Chiesa, e i suoi resti mortali non poterono mai essere recuperati da san Luigi[33].

---

[32] *Ibid.*, p. 186.

[33] Riporto la traduzione dal francese del testo che si trova sotto l'incisione, già pubblicato da Henri George: «San Napoleone, nato il 15 agosto 1208 nelle montagne della Corsica, mostrò, fin dalla più tenera età, una viva fede, un grande trasporto per la religione cristiana. Soprattutto mostrava il più grande desiderio di combattere e di convertire i nemici della sua fede; colse così subito l'occasione offertagli dalla Crociata condotta da san Luigi di Francia. Giovanissimo compì importanti prodigi che giunsero all'orecchio del re che volle conferirgli un alto ufficio. San Napoleone tanto umile quanto coraggioso rifiutò ogni onore, ogni autorità. Indossata una brillante corazza d'oro, recante sul petto l'immagine del nostro Redentore color del sangue versato per noi, confuso fra i ranghi, combatteva come il più umile dei soldati. La sua vita, le sue azioni mirabili e generose verso i suoi nemici gli attiravano rispetto e devozione nonché la venerazione da parte di tutto l'esercito. Quando marciava in testa senza impartire ordini, senza esigere nulla dai suoi compagni, era seguito da una moltitudine di guerrieri che egli conduceva sempre alla vittoria. Fra i numerosi episodi militari va ricordato particolarmente quello in cui, dopo avere lui stesso fatto prigionieri tre principali capi dell'esercito nemico ottenne da san Luigi la loro libertà senza riscatto e senza ricompensa. Tuttavia durante l'assedio di Damasco, dopo avere ucciso tutti i più ardimentosi turchi che lo circondavano, dovette infine soccombere ai suoi nemici e cadere prigioniero di quegli stessi capi che aveva così generosamente trattato. Questi, pagando con l'ingratitudine il favore che avevano ricevuto in passato da san Napoleone, lo consegnarono a un crudele capo arabo che lo relegò in un'isola del mare di Marmara, su una roccia brulla, dove fu carceriere di se stesso fino alla morte. A quei tempi i prigionieri potevano riscattarsi con somme d'oro e d'argento. Ma invano san Luigi, il cui esercito era particolarmente legato a san Napoleone, fece proporre per il suo riscatto migliaia di marchi d'oro e d'argento. I Saraceni avevano una tal paura della sua abilità nel combattere che rifiutarono ogni proposta di rilascio; furono soprattutto quei tre capi ingrati, membri del Divano, che si opposero costantemente al suo rilascio. Dopo dieci anni di prigionia, di torture, di sofferenze inaudite san Napoleone morì di dolore per non poter più combattere i nemici della Chiesa. Era tuttavia abbastanza giovane per poterli combattere ancora per tanto

L'aspetto singolare di questa breve biografia, come sottolinea Henri George, riguarda le coincidenze con la vita dell'imperatore: nascita il 15 agosto in Corsica, conferimento della guida di un esercito, esilio nell'isola e morte a 52 anni. Ma denota anche per alcuni tratti una fonte popolare, visto che come data per commemorare il martire non si prende il *dies natalis,* cioè il giorno della morte, ma il giorno di nascita. Si tratta comunque di un travestimento che nelle vicende del santo crociato fa intravedere l'imperatore.

Napoleone III con un decreto del febbraio 1852 ristabilisce come festa nazionale il 15 agosto a memoria del genetliaco del suo 'grande' zio, senza però alcuna menzione a san Napoleone[34].

Questo fatto e la ripresa dell'Impero provocarono una nuova fioritura di immagini del santo. Si trattò di nuove edizioni di vecchie immagini come quella pubblicata da Basset, (fig. 7) ripresa da Glemarce a Parigi nel 1858[35] nella quale san Napoleone è martire romano; ma fu di nuovo pubblicata anche l'incisione nella quale è rappresentato come crociato, a Épinal e Metz, quest'ultima datata 1854[36].

Un'estensione di questo tipo iconografico legata al santo come soldato ci è offerta dalla stampa del 1852 di un anonimo, in cui si vede il santo a cavallo con i tratti fisionomici dell'imperatore in costume del XVI secolo e che tiene nella mano destra un labaro sormontato da un'aquila[37].

Una ripresa del san Napoleone martirizzato in una prigione è in una litografia di Philippe de Frondat depositata nel 1852 e nel 1853 a Parigi (fig. 9)[38]. In essa si vede una scena di giudizio ed il santo con il volto di Napoleone che viene torturato. In basso si legge una doppia scritta, in francese e in italiano; qui riporto quella in italiano tradotta dall'incisore, con errori, dal francese:

---

tempo. La sua morte lo colse verso il 1260. San Luigi non poté neppure ottenere dai turchi i resti mortali di questo grande santo, per deporli in una cappella che il re voleva erigere in Corsica». H. GEORGE, *Saint-Napoleon...* cit., pp. 186-187.

[34] G. MATHON, *San Napoleone...* cit., col. 717.

[35] H. GEORGE, *Saint-Napoleon...* cit., p. 184.

[36] *Ibid.*, p. 185.

[37] Citata con la data da Delehaye, la stampa è riprodotta da Lombardi, dal quale l'abbiamo ripresa. H. DELEHAYE, *La Légende...* cit., p. 88; E. LOMBARDI, *S. Napoleone nella chiesa...* cit., p. 20. Cfr. anche A. CATTABIANI, *Napoleone...* cit., p. 6.

[38] PARIGI, BIBLIOTECA NAZIONALE, *Gabinetto delle Stampe*, collezione de Vinck, n. 8137, cm. 27x21,2. Nel Catalogo delle stampe della Biblioteca Nazionale di Parigi, si legge che: «... l'image de propagande, qui fut déposée le 2 janvier 1852, puis le 5 janvier de l'année suivante. Le dessinateur a donné au martyr les traits de Napoléon Ier ...». Cfr. anche H. DELEHAYE, *La légende...* cit., p. 88.

«Santo Napoleone Martirio (15 Agosto). Santo Napoleone nato in Italia si rese illustre per il maraviglioso delle sue virtù. Il suo amore per i popoli e la ferma constanza nella fede cristiana gli attirarono molte persecuzioni di Diocleziano, fu di quelli che sostennero con coraggio extraordinario i tormenti gli pio erudeli, fu getato in una spaventevole priggione e disteso sopra delle pietre acute esposto alle morsure delle vipere le quali gli stropparono dei pezzi di carne, alla fine quasi morto per tanti tormenti la sua anima andò a ricevere in cielo la giusta ricompenza che aveva meritato la sua fede e il suo martirio. Il Sovrano Pontificio Pio VII a sietto il 15 agosto per il giorno della festa di questo santo in riconoscenza della sua bontà e della sodisfazione per tutti le cose che si è dato l'Imperatore Napoleone 1° di rendere la Chiesa catolica di Francia la sua antica opulenza». L'iscrizione riprende parzialmente la storia della *Lectio*. Ma con aggiunte quali l'esposizione ai morsi delle vipere: questi animali non sono rappresentati nell'incisione, si vedono invece come strumenti di tortura delle tenaglie. Nel testo si sottolinea l'intervento di Pio VII per celebrare questo santo in riconoscenza dell'opera di Napoleone a favore della Chiesa di Francia. Insomma la scritta sembra esaltare l'accordo tra trono e altare che si ripeteva nel Secondo Impero.

Anche un'altra incisione, del 1859, di Ferdinando Silvani da un dipinto di Francesco Scaramuzza (fig. 10), raffigura *San Napoleone Martire* con le sembianze dell'imperatore copiate dal ritratto del David, conservato oggi nel Palazzo ducale di Parma. Il santo è trasportato in cielo da due angeli mentre tiene la palma del martirio nella mano sinistra. Sotto di essa è riprodotta una dedica del Silvani in cui si legge: «San Napoleone martire. Al Luogotenente Generale Comandante il Corpo d'Armata di Riserva Duca di Mignano che nell'oppugnazione di Borgoforte provò gloriosamente come l'esercito d'Italia abbia valore per combattere e sapienza per vincere, questa santificata immagine del primo guerriero del secolo l'incisore dedica e dona»[39]. I riferimenti all'immagine come «santificata» e come rappresentante il «primo guerriero del secolo», sono un riconoscimento della avvenuta 'canonizzazione' di Napoleone. L'incisione, come si è detto, riprende un dipinto dello Scaramuzza commissionato dal Cavaliere Varron, a cui Napoleone per i servizi resi in guerra, aveva donato nel 1804 la Rocca di Sala Baganza di proprietà della Corona ducale di Parma.

---

[39] MILANO, CIVICA RACCOLTA DELLE STAMPE A. BERTARELLI, ASM 15-65, cm. 53,5x33. Di questa incisione si posseggono tre esemplari: uno al Museo Glauco Lombardi di Parma, uno al Museo dell'Istituto d'arte di Parma e uno nella Raccolta Bertarelli di Milano che è quello che presentiamo. Cfr. R. FANTINI, *Minuzie napoleoniche...* cit., pp. 80-82; A. BARILLI, *S. Napoleone martire. Le complicate vicende di una incisione del Toschi*, in «Corriere Emiliano», 3 settembre 1939.

Questi fece sostituire nell'Oratorio della Rocca un quadro raffigurante la *Madonna Assunta* con quello avente per soggetto *San Napoleone*[40].

«... [Pagate ad] Abbondio Sangiorgio l. 1555.54, per la [statua] di S. Napoleone...», questa notizia ci informa dell'esistenza di un'altra rappresentazione, la prima da me reperita in scultura di san Napoleone della quale presento qui il modellino in gesso nel Museo del Duomo di Milano[41]. La statua di marmo si trova nel primo finestrone sul fianco meridionale del Duomo e fu commissionata allo scultore Abbondio Sangiorgio (1823-1865) nell'aprile del 1858 e terminata nel 1860[42]. Il santo è ritratto con il volto di Napoleone, abbigliato all'antica e incatenato per il piede destro. Interessante è anche la notizia: «... addì 15 agosto [1859]. Ricorrendo oggi il giorno onomastico di sua maestà l'imperatore Napoleone III, si è celebrata in Duomo una messa solenne con *Te deum*, coll'intervento di sua eccellenza il maresciallo comandante in capo l'esercito francese e di tutte le autorità civili e militari...»[43]. Questo fatto dimostra che pur non essendo citata la festività del santo nel decreto del febbraio 1852, se ne continuava il culto.

In conclusione, si può dire che le raffigurazioni di san Napoleone possono essere distinte in tre specie: quelle che lo ritraggono come un vecchio con la barba incatenato e rinchiuso in una prigione; quelle che lo rappresentano come un soldato romano di aspetto giovanile; quelle che lo mostrano come cavaliere crociato[44].

* * *

«Per quel che mi riguarda, non c'è altra immortalità se non nel ricordo degli uomini (...) Sulla terra tutto è presto dimenticato, eccetto l'opinione che abbiamo impresso nella storia...», queste parole pronunciate da Napoleone,

---

[40] R. FANTINI, *Curiosità Napoleoniche...*, cit., p. 23.

[41] *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, VI, Milano, Tipografia Sociale E. Reggiani e C., 1885, p. 386, 1° ottobre 1860.

[42] U. NEBBIA, *La scultura nel Duomo di Milano*, Milano, Hoepli, 1908, n. 45, p. 276. Cfr., anche *Il Duomo di Milano*, II, Milano, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1973, p. 136; R. BOSSAGLIA-M. CINOTTI, *Tesoro e Museo del Duomo*, II, Milano, Electa, 1978, cat. n. 648, p. 48. Il modellino in gesso ha sulla base la scritta «NAPOLEON»; le dimensioni sono: cm. 100x33x28. Cfr. anche E. BRIVIO, *Repertorio delle cattedrali gotiche*, Milano, Nuove Edizioni Duomo, II, 1986, pp. 543-562.

[43] *Annali della Fabbrica...* cit., p. 384, anno 1859.

[44] Cfr. a tale proposito anche: A. BERTARELLI, *Iconografia napoleonica 1796-1799*, Milano, Tipografia Umberto Allegretti, 1903; A. BARILLI, *S. Napoleone martire...* citata; R. FANTINI, *Minuzie napoleoniche*....cit.; E. LOMBARDI, *S. Napoleone nella chiesa...* cit., p. 20; A CATTABIANI, *Napoleone santo d'annata*, in «Lo Scoglio», 1989, 22, pp. 5-6.

quando gli fu chiesto il perché di tutta la sua incessante attività, bene si adattano a farci comprendere i motivi di tutta la sua propaganda politica e religiosa: voleva soltanto che gli uomini lo venerassero come una divinità[45]. Egli riuscì infatti in questa impresa, conquistando la fama dei posteri più di quanto non gli fu possibile da vivo, traendo vantaggio anche dalle sue sventure. Così si diede origine alla formazione di un mito che tanta fortuna ebbe nell'Ottocento[46].

Uno dei personaggi che poterono officiare concretamente, per la sua ricchezza, e con grande infatuazione questa nuova religione fu Anatolio Demidoff (1813-1870)[47]. Questi era legato tra l'altro ai Bonaparte da rapporti di parentela: aveva sposato nel 1840 Matilde Bonaparte (1908) figlia di Girolamo (1784-1860) re di Westfalia, fratello dell'imperatore, e della principessa Caterina di Wüttemberg (1783-1835), e proprio per incarnare, con il matrimonio, il suo mito, oltre che come mezzo di promozione sociale. Anatolio si dette alla ricerca spasmodica di oggetti e di cimeli di Napoleone e dei napoleonidi, come le maglie di una catena che riconducevano all'imperatore.

Fu così che cercò, anche dopo la separazione dalla moglie, di ricostruire la memoria napoleonica acquistando dagli eredi Bonaparte la villa di San Martino all'Isola d'Elba. Adiacente alla villa fece costruire un museo e in esso raccolse ogni sorta di oggetto utile al mantenimento in vita del ricordo dell'imperatore: un grande reliquiario di una nuova religione, un vero e proprio *loca sanctorum*.

Nel 1851 Anatolio dà l'incarico all'architetto Matas di cominciare i lavori dell'edificio che doveva ospitare il museo, inaugurato il 4 dicembre del 1859[48]. Nel museo confluirono sculture del Canova, bronzi di Thomire, dipinti di

---

[45] F. HERRE, *Napoleone...* cit., pp. 326-327.

[46] *Ibidem.*

[47] Per Anatolio Demidoff cfr., G. PELLEGRINI, *Anatolio Demidoff principe di San Donato*, in «Nuova Antologia», 1976, 2105, pp. 65-82; F. BISOGNI, *I Demidoff in Toscana*, in *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del Convegno a cura di M. BOSSI e L. TONINI, Firenze, Centro Di, 1989, pp. 67-84; F. HASKELL, *Anatole Demidoff and the Wallace Collection*, Catalogo della mostra *Anatole Demidoff Prince of San Donato (1812-1870)*, London, The Trustees of the Wallace Collection, 1994; L. MASCILLI MIGLIORINI, *Memoria napoleonica e collezionismo in Anatolio Demidoff*, in *I Demidoff a Firenze e in Toscana*, a cura di L. TONINI, Firenze, Olschki, 1996, pp. 227-237.

[48] L. ZANGHERI , *Architetture e architetti dei Demidoff in Toscana*, in *I Demidoff a Firenze e in Toscana*, a cura di L. TONINI, Firenze, Olschki, 1996, pp. 51-67, per le vicende costruttive della Villa di San Martino e del Museo cfr. pp. 58-59, note 14 e 15. Il primo direttore del Museo fu Vladimir Stasov, all'epoca segretario di Anatolio Demidoff. Cfr., J. GLUSCAKOVA, *Il ruolo dei Demidoff nello sviluppo dei rapporti culturali tra l'Italia e la Russia*, in *I Demidoff a Firenze e in Toscana*, a cura di L. TONINI, Firenze, Olschki, 1996, p. 23.

Vernet , David, Gerad, Scheffer, oggetti di uso quotidiano come mobili, fermacarte, posate, indumenti, ma anche reliquie più simili a quelle usuali per i santi; un dipinto di Frédérique Emilie Auguste O'Connell (1823-1885) raffigurante *San Napoleone* era nella cappella della villa[49]. Del museo fu pubblicato un catalogo nel 1860, ma poi quasi tutti i cimeli furono messi all'asta, nel 1880, da Paolo Demidoff, nipote di Anatolio[50].

Dal catalogo dell'asta del 1880 riprendiamo:

– «*I Capelli dell'imperatore Napoleone I*, contenuti in un medaglione in forma di cuore (lotto 178).

– Un *Dente di Napoleone I infante*, montato in un castone di perle d'oro e appartenuto al principe Girolamo Napoleone re di Westfalia, donatogli da M.me Letizia (lotto 182).

– Un *Fermacarte formato da un frammento di cemento della tomba di Sant'Elena*, inviato dal sig. Marchand, già cameriere dell'imperatore, alla sig.ra principessa Matilde (lotto 183).

– Un *Cucchiaio* in argento con stemmi imperiali in rilievo, un *Coltello* in argento con stemmi imperiali incisi, un *Cucchiaio* da caffè in argento inciso con gli stemmi imperiali, un *Bicchierino* in argento inciso con gli stemmi imperiali, una *Forchetta* in argento con gli stemmi imperiali. Questi cinque pezzi furono donati dall'imperatore al sig. Gentilini suo attendente a Sant'Elena, quando quest'ultimo lasciò l'isola (lotti 185, 186, 187, 188, 189).

– Una *Coccarda* portata da Napoleone I al suo arrivo a Portoferraio nel 1814 e lasciata per essere sostituita con la nuova istituita per lui all'Isola d'Elba (lotto 196).

– Due *Scatole* rotonde con applicazioni d'argento e con l'iscrizione «NAPOLEONE» eseguite con frammenti di legno di ebano usato dal sig. Lemarchand ebanista del mobiliere della Corona sotto Luigi Filippo, per la bara dell'imperatore agli Invalides (lotto 204).

---

[49] *Musée de San Martino à l'Ile d'Elbe. Catalogue des objets de souvenir et d'intérêt historique réunis dans le monument érigé par le prince Anatole Demidoff en 1856 et dans la villa habitée par l'Empereur Napoléon premier en 1814*, Florence, Le Monnier, 1860. In questo catalogo sono segnalati soltanto gli oggetti più importanti, mentre le 'reliquie' napoleoniche che verranno qui elencate, appaiono nel catalogo d'asta del 1880 e sono indicate come appartenute o in qualche modo legate alla memoria di Napoleone. Di queste, molte provengono dal Museo di San Martino all'Isola d'Elba e non se ne conosce l'attuale collocazione. Cfr. nota 50.

[50] *Palais de San Donato. Catalogue des objets d'art et d'ameublement, tableaux dont la vente aux enchères publiques, aura lieu à Florence, au Palais de San Donato, le 15 Mars 1880 et les jours suivants*, Paris, Ch. Pillet, 1880.

– Due *Vetrine* in legno di palissandro all'interno delle quali sono conservate *diverse reliquie* [sic] dell'imperatore Napoleone I e dei membri della famiglia imperiale (lotto 237).

– Una *Tazza da viaggio in cuoio* della quale Napoleone I si serviva durante le passeggiate all'Isola d'Elba, donata al sig. Caude Holard, suo giardiniere nel 1814 e da questi offerta al principe Anatolio Demidoff (lotto 238).

– Un paio di *Calzoni* di cachemir bianco, una *Camicia* di tela, un paio di *Calze* di seta, un *Fazzoletto* da tasca, un *Tovagliolo* damascato, tutti oggetti appartenuti a Napoleone I e da lui donati al sig. Gentilini al momento della partenza di quest'ultimo da Sant'Elena (lotti 239-243).

– Una *Foglia di salice* colta sulla tomba dell'imperatore il 28 febbraio 1829 dal sig. Auguste de Sainson, il *Cemento* della tomba, la *Terra* della tomba, la *Segatura* di legno della bara, un pezzo di *Legno di salice*, un *Legno* della bara e della prima bara, raccolti sulla tomba di Napoleone a Sant'Elena dall'abate Coquereau (lotto 246).

– Una *Lettera* indirizzata al principe Girolamo Napoleone, con firma del fratello l'imperatore datata 3 giugno 1807 (lotto 254).

– Una *Maschera* mortuaria in bronzo di Napoleone I dal calco appartenuto al dottor Antommarchi il cui nome è inciso nel bronzo (lotto 263).

– Un pezzo del *Drappo mortuario* viola che copriva il carro funebre di Napoleone al momento dell'ingresso a Parigi delle sue spoglie mortali (lotto 268)[51]».

* * *

Questa raccolta di oggetti appartenuti a Napoleone è della stessa categoria di quelli legati al culto dei santi propriamente detto, culto favorito soprattutto dopo la morte dall'esistenza di 'reliquie'. Le reliquie sviluppano un certo collegamento con quel «...morto eccezionale», per dirla con Peter Brown[52], al quale i fedeli si avvicinano per potere stabilire il contatto divino che si attua attraverso il miracolo. Così come per questi personaggi troviamo ogni specie di frammento, dai resti dei corpi, a pezzi di stoffa o altri oggetti che sono stati a contatto con il corpo stesso del santo, pure per l'imperatore Napoleone si

[51] Questi pezzi non vengono elencati nel catalogo del Museo di S. Martino, ma sono segnalati come provenienti dall'Isola d'Elba nel catalogo dell'asta del 1880.

[52] P. BROWN, *Il Culto dei santi. L'origine e la diffusione di una nuova religiosità*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 101-121.

genera, da parte dei suoi fedeli la ricerca di reliquie. Esse non hanno in questo caso la funzione originaria di tramite tra l'uomo creduto 'santo' e Dio, visto che non è il miracolo il fine ultimo, ma generano un legame con un personaggio non più in vita, le cui gesta affascinano i «fedeli». In effetti un tempio civile divenne poi, per il culto di Napoleone, *Les Invalides*.

Non ho potuto recuperare la collocazione odierna delle 'reliquie' ricordate sopra e dunque neppure le foto ma posso presentare le illustrazioni di alcuni oggetti d'arte che si trovavano nel Museo di S. Martino.

Il primo è una grande statua che rappresenta *Napoleone abbigliato all'antica*, eseguita da Antoine-Denis Chaudet (1763-1810)[53]; quindi una scultura canoviana, databile al 1810 circa, che ritrae *Madama Letizia Bonaparte*, madre dell'imperatore[54]. Ancora il piccolo busto in marmo, attribuito sempre al Canova, raffigurante *Paolina Bonaparte principessa Borghese*[55]; il ben noto *Ritratto della principessa Matilde* moglie di Anatolio Demidoff, di Ary Scheffer (1795-1858), del

---

[53] *Musée de San Martino à l'Ile d'Elbe. Catalogue des objets* cit., n. 1; *Palais de San Donato. Catalogue des objets d'art*, cit., lotto 1003. Le dimensioni della statua indicate nel catalogo dell'asta di San Donato, sono: altezza della scultura m. 2, altezza del piedistallo m. 1,20. Cfr. anche, E. SPALLETTI, *La collezione moderna...* cit., pp. 209-211.

[54] *Musée de San Martino à l'Ile d'Elbe. Catalogue des objets* cit., n. 3; *Palais de San Donato. Catalogue des objets d'art*, cit., lotto 1028 (h. m. 1,45 x lung. m 1,42 x larg. m 0,65). Esistono varie repliche in marmo, tratte dal gesso donato dal Canova (1757-1822) al Museo di Carrara, per cui si dovrà escludere l'autografia del maestro nel caso della statua qui illustrata. La prima versione della scultura, del 1804-1807, commissionata al Canova direttamente da Letizia Bonaparte, fu ceduta in cambio di cinquecento vasi greci a Tochon che la rivendette al duca del Devonshire per la residenza di Chatsworth in Inghilterra, dove ancora oggi si trova. Quella qui pubblicata fu acquistata dal conte di Frassineto all'asta del 1880 per 6500 lire; probabilmente si tratta della versione alla quale stava lavorando il Canova nel 1810, commissionatagli da Girolamo Bonaparte. Nella Tribuna galileiana della Biblioteca nazionale di Firenze si trova una versione di questa scultura. Un altro gesso della stessa statua si trova a Napoli nel Museo di Capodimonte. Cfr. *Civiltà dell'Ottocento. Le arti figurative*, Napoli, Electa, 1997, pp. 307-308 e fig. 15.4. Ricordiamo inoltre che nelle guaches di De Fournier del 1841, rappresentanti *Vedute del salone centrale della Villa di S. Donato*, oggi nella Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti a Firenze, si vede una versione della *Madama Letizia Bonaparte* insieme ad altri ritratti di napoleonidi, tra cui anche la statua di Chaudet rappresentante *Napoleone abbigliato all'antica*, che qui presentiamo alla fig. 14 e che di lì a poco ritroveremo nel catalogo del Museo di S. Martino. Cfr., D. C. FUCHS, *Acquisti dalle collezioni Demidoff e Favard nelle raccolte del Museo Stibbert*, in *L'idea di Firenze*, Atti del Convegno, Firenze 17-19 dicembre 1986, a cura di M. BOSSI e L. TONINI, Firenze, Centro Di, 1989, p. 150; E. SPALLETTI, *La collezione moderna...* cit., pp. 208-211, figg. 76, 77.

[55] *Musée de San Martino à l'Ile d'Elbe. Catalogue des objets* cit., n. 12; *Palais de San Donato. Catalogue des objets d'art*, cit., lotto 164 (h. m. 0,55).

1844, oggi nella Galleria di Arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze[56]. E infine uno degli otto *Candelabri* in bronzo dorato con zoccolo di malachite rappresentante una *Vittoria alata*, commissionati a Pierre Philippe Thomire (1751-1843) da Girolamo Bonaparte per il suo palazzo di Cassel[57].



1

1) ANONIMO, *San Napoleone martire*, 1802/1803-1806, incisione colorata, Parigi, Biblioteca nazionale, Gabinetto delle stampe, Collezione Hennin.



2

2) MAURIZIO DE MAGISTRIS da GIUSEPPE GIRARDI, *San Napoleone martire*, 1806, incisione, Milano, Civica Raccolta delle stampe A. Bertarelli.

---

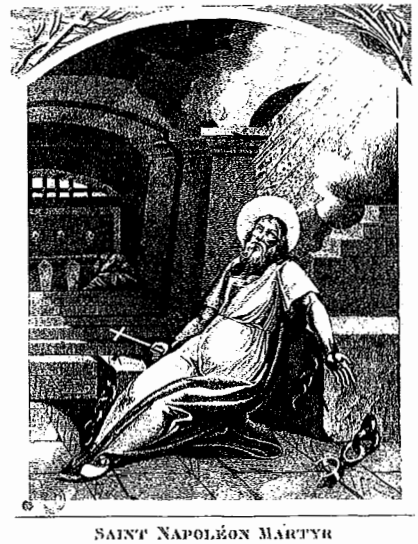
[56] *Musée de San Martino à l'Ile d'Elbe. Catalogue des objets* cit., n. 49 (cm. 170x84); E. SPALLETTI, *La collezione...* cit., p. 206.

[57] *Palais de San Donato. Catalogue des objets d'art*, cit., lotto 940 (h. cm. 120). Questi candelabri non sono menzionati nel catalogo del Museo di San Martino all'Elba. Essi però facevano parte di un gruppo di otto grandi candelabri a otto luci ciascuno: quatto di essi rappresentavano dei Geni alati e quattro delle Vittorie alate. Cfr., *Palais de San Donato. Catalogue des objets d'art*, cit., p. 188.



S.NAPOLEONE MARTIRE

3



SAINT NAPOLÉON MARTYR

4

5



S. NAPOLEONE MARTIRE

3) F.T., *San Napoleone martire*, 1806ca., incisione, Milano, Civica Raccolta delle stampe A. Bertarelli.
4) LOUIS FRANCOIS CHARON da FRANCESCO GERBO, *San Napoleone martire*, 1806 ca., incisione, Milano, Civica Raccolta delle stampe A. Bertarelli.
5) ANTONIO CRESPI da GIUSEPPE BERRETTINI, *San Napoleone martire*, 1808, incisione, Milano, Civica Raccolta delle stampe A. Bertarelli.



6



7

8



6) Anonimo da Carlo Antonio Rambaldi, *San Francesco Saverio Morente (San Napoleone Martire)*, inizi sec. XVIII, incisione, Milano, Civica Raccolta delle stampe A. Bertarelli.

7) Anonimo, *San Napoleone*, prima del 1814, incisione su legno colorata, Épinal, Museo dipartimentale di arte antica e contemporanea.

8) Anonimo, *San Napoleone martire*, dopo il 1806, acquaforte colorata, Parigi, Biblioteca nazionale, Gabinetto delle stampe, Collezione De Vinck.



9) J.P., *San Napoleone*, 1821-1835, incisione colorata, Parigi, Collezione Henri George.



10) ANONIMO, *San Napoleone*, 1852, incisione, Collocazione ignota.

II

ACCADEMIE E MUSEI NAZIONALI

ELEONORA BAIRATI

Alle origini del museo moderno: l'eredità della Rivoluzione nella crescita dei grandi musei europei dell'Ottocento *

La crescita dei musei lungo l'Ottocento è fenomeno ben noto, e di tale rilievo che giustamente Germain Bazin ha definito il secolo «l'âge du musée», mentre più recentemente gli ha fatto eco Roland Schaer usando, nella stessa accezione, il termine «l'âge d'or»[1]. Un fenomeno così massiccio e universalmente diffuso da rappresentare, nella sua simbolica evidenza, quasi il segno distintivo, la summa fatta immagine della cultura ottocentesca.

Nell'arco di meno di un secolo la «forma-museo»[2] si codifica in un'immagine prestigiosa, con una struttura e un'organizzazione culturale e simbolica così nettamente connotate da prolungarsi nel tempo con una forza tale da improntare anche gli sviluppi del secolo successivo. La vita del museo ottocentesco si protrae quasi ovunque fino alla seconda guerra mondiale, e talora, in particolari forme, anche oltre. E tutto ciò malgrado proprio il Novecento abbia avvertito il peso dell'eredità, l'ingombro talora opprimente di quegli oggetti giganteschi, dai quali emanava un'immagine polverosa e un po' tetra,

---

* Ho mantenuto al testo lo stesso impianto e lo stesso carattere della relazione presentata al convegno, con opportuni ampliamenti, ritocchi e precisazioni. I riferimenti bibliografici in nota sono selettivi e strettamente funzionali al testo.

Ringrazio Edouard Pommier per la gentilezza e il fecondo scambio di vedute durante le giornate del convegno.

[1] G. BAZIN, *Le temps des musées*, Paris, Desoer, 1967; R. SCHAER, *L'invention des musées*, Paris, Découvertes Gallimard, 1993 (trad. it. *Il Museo. Tempio della memoria*, Milano, Universale Electa/Gallimard, 1996).

[2] Si definisce «forma-museo» l'insieme inscindibile dell'edificio, dei contenuti collezionistici, delle funzioni tecniche, gestionali e sociali, dei significati simbolici che costituiscono la totalità dell'istituzione.

innescando fin dalle violente polemiche delle avanguardie di inizio secolo un processo di reazione che a fasi alterne e con diverse modalità è giunto fino a noi. Nei molti e diversi processi intentati al museo si è fatto uso e abuso di metafore cimiteriali e carcerarie: musei-cimiteri (nel caso più benevolo, musei-mausolei, sempre di opere morte), musei-prigioni (di opere detenute) o più modernamente musei-lager (di opere deportate)[3]. Metafore sulle quali si è poi stesa una densa patina ideologica, che individuava nel museo, non senza ragione, la creazione più tipica della cultura della borghesia al potere: i musei dell'«âge d'or» sono quindi diventati i templi delle «Muse borghesi»[4]. Più recentemente, nella nostra società dei consumi e della spettacolarizzazione, sono avvicinati a «show-room» o grandi magazzini per il consumo di massa dei capolavori[5]. Più forte, e costantemente sottesa, resta però l'accusa che può definirli senza mezzi termini i «musei della colpa»[6], frutto di un unico peccato originale: l'atto violento che estrae l'opera dal suo contesto originario.

Eccoci al punto: è questa nota di fondo, questo basso continuo che, enfatizzato dall'evocazione tanto convenzionale quanto profondamente radicata nell'immaginario collettivo di distruzioni, saccheggi e rapine, stende un'ombra cupa sull'origine del museo moderno. La quale, non ci sono dubbi in proposito, si colloca nel pieno del magma incandescente dell'ideologia rivoluzionaria. Per dirlo con la graffiante ironia di George Bataille, «L'origine del museo moderno sarebbe dunque legata allo sviluppo della ghigliottina»[7].

Basta dare un'occhiata alla prima fase di crescita dei musei ottocenteschi, entro la metà del secolo, per poter valutare le conseguenze di quella colpevole genesi. Dal 1814, anno di un famoso concorso bandito dall'Accademia di Monaco di Baviera per un museo di scultura che sarà poi la Glyptothek di Leo von Klenze (1816-30), al 1852, quando si aprono le porte, nell'allestimento del Nuovo Hermitage, sempre di von Klenze (1839-49), dell'ultima collezione

---

[3] Più che le furibonde invettive dei Futuristi – «Musei! Cimiteri!» – è opportuno ricordare l'antinomia che la moderna cultura della tutela ha individuato tra museo e conservazione «globale» sul territorio; valgano per tutti gli storici testi di A. EMILIANI, *Una politica dei beni culturali*, Torino, Einaudi, 1974 e *Dal museo al territorio*, Bologna, Alfa, 1974.

[4] L. BINNI, *Per una storia del museo*, in L. BINNI - G. PINNA, *Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal Cinquecento a oggi*, Milano, Garzanti, 1980.

[5] M.D. LEVIN, *The Modern Museum. Temple or showroom*, Jerusalem-Tel Aviv, Dviz Publishing House, 1983.

[6] A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1992.

[7] G. BATAILLE, *Museo*, in «Documents», 1930, 5 (citato in trad. it. in L. BINNI-G. PINNA, *Museo*...cit., pp. 207-208).

dinastica europea ancora non accessibile al pubblico, è un'ininterrotta serie di musei a presentarsi sul continente e in Inghilterra[8].

Con tutta evidenza, che si tratti di nuove fondazioni o di ammodernamenti e riaperture di musei già esistenti, la spinta propulsiva si attua quindi in età di Restaurazione. Sono i musei della Restaurazione: alle loro spalle, e specialmente per alcuni di essi, c'è un modello imprescindibile, che è in specifico il Louvre napoleonico, ma per tutti (tranne che in Inghilterra, rimasta estranea agli sconvolgimenti continentali), in termini più generali agisce quel modello che a buon diritto si può chiamare il «museo rivoluzionario»[9].

In realtà è ben noto che la genesi del museo si colloca propriamente in altro contesto, che la sua gestazione è stata un lungo processo, giunto a maturazione nel crogiuolo della cultura illuminista europea. È nella seconda metà del sec. XVIII che l'istituzione approda all'autocoscienza di sè, definendo scopi e funzioni indipendentemente dal contenuto collezionistico. L'apertura al pubblico è l'atto fondamentale che induce quella radicale mutazione di stato giuridico e istituzionale che porta le grandi collezioni dinastiche europee a diventare musei. Certamente in questo modello di museo illuminista o riformista si coglie agevolmente l'elemento di continuità nel passaggio dalla condizione di collezione privata a quella di museo pubblico. Ma non si tratta di un semplice aprire le porte: il museo non è una collezione aperta al pubblico, ma una complessa struttura conoscitiva, che si presenta come pubblico servizio,

---

[8] Si segnalano gli esempi più significativi, compresi quelli inglesi, che pure costituiscono un caso a parte per caratteristiche formative e gestionali.

1814: Londra, Dulvich Gallery (J.Soane); 1816-30: Monaco di Baviera, Glyptothek (L.von Klenze); 1817: Amsterdam, Rijksmuseum (trasferito nella sede dell'Accademia Reale); 1817-22: Musei vaticani, Braccio nuovo (R. Stern); 1819: Madrid, Real Museo del Prado (nell'edificio di J. de Villanueva); 1823-30: Berlino, Altes Museum (K.F.Schinkel); 1823-38: Londra, British Museum (nuova sede; R.Smirke); 1826-36: Monaco di Baviera, Alte Pinakothek (L.von Klenze); 1834-38: Londra, National Gallery (W.Wilkins); 1839-49: San Pietroburgo, Nuovo Hermitage (L.von Klenze); 1842-44: Parigi, Musée de Cluny; 1846: Bruxelles, Musée Royal de Belgique; 1846-52: Monaco di Baviera, Neue Pinakothek (A.von Voit); 1847-55: Dresda, Gemäldegalerie (nuova sede; G.Semper).

Cfr. H. SELING, *The genesis of the museum*, in «Architectural Review», CXLI (1967), pp. 103-114 e N. PEVSNER, *Museums*, in *A history of building types*, Princeton 1976, pp.111-138 (trad. it. *Storia e caratteri degli edifici*, Roma, Fratelli Palombi, 1986, pp.137-167).

[9] Si tratta del secondo modello di formazione dei musei pubblici individuato da K. POMIAN nel saggio: *Collezioni private, musei pubblici*, in «Ateneo Veneto», CLXXI (1984), (XXII n.s.), 1-2, pp.17-36 (ristampato in *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, Mondadori, 1989); il primo modello essendo quello «tradizionale» – che io preferisco chiamare «illuminista» o «riformista» – e i successivi quelli «evergetico» e «commerciale».

con motivazioni che vanno dalla promozione della conoscenza e dall'avanzamento degli studi a ragioni di prestigio per i suoi promotori e di gloria per la patria (città o nazione che sia)[10]. È tale complessità di funzioni che incarna nel museo una cultura originale e autonoma, non solo diversa ma radicalmente opposta a quella del collezionismo.

Nei decenni che precedono l'evento rivoluzionario, la marcia dell'affermazione del «désir de musée», del «droit au regard»[11] si fa' sempre più rapida in tutta Europa. Da Dresda (1758) agli Uffizi di Firenze (1769), da Vienna (1781) a Monaco (1783) le maggiori raccolte dinastiche d'Europa sono rese pubbliche[12]. La nuova condizione di istituzione statale offre ora al museo nuove possibilità di crescita e incremento delle collezioni: per acquisti, per donazioni, per accorpamenti di fondi collezionistici; esso inoltre risente dei processi di ammodernamento della gestione del patrimonio dello stato indotti dal governo del dispotismo illuminato europeo, come, ad esempio, la statalizzazione dei beni di ordini religiosi soppressi. Aspetto, quest'ultimo, ben rilevabile nei paesi sottoposti all'amministrazione dell'impero asburgico[13], secondo

---

[10] «Publicae utilitati / Patriae decori / Studiosorum commodo» era l'eloquente epigrafe scelta dal principe di Biscari per l'apertura delle sue collezioni al pubblico in Catania nel 1758.

[11] E. POMMIER, *Le problème du musée à la veille de la Révolution*, Montargis, Editions du Musée Girodet, 1989 (Les Cahiers du Musée Girodet, 1).

[12] Si segnalano gli esempi più significativi di apertura al pubblico di collezioni dinastiche e di creazione di musei.

1744-1758: Dresda, Gemäldegalerie; 1750: Parigi, Galleria del Palais du Luxembourg; 1753-59: Londra, British Museum (prima sede); 1756-64: Galleria del castello di Postdam; 1765-69: Firenze, Galleria degli Uffizi; 1769-79: Kassel, Museum Fridericianum (S. du Ry); 1773-84: Roma, Museo pio-clementino (M. Simonetti); 1779-83: Monaco di Baviera, Galleria dell'Hofgarten (ove confluiscono le raccolte di Düsseldorf e Mannheim); 1780-81: Vienna, Galleria imperiale al Belvedere.

Cfr. *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre. Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993*, Paris, Musée du Louvre, 1995.

[13] Ad esempio, negli anni 1773-76 confluirono nella Galleria imperiale di Vienna opere dal territorio belga, allora sotto dominio austriaco, frutto della soppressione di ordini religiosi.

Occasioni di questo tipo potevano dar origine a raccolte locali, qualora si avesse coscienza delle possibilità offerte dal museo per quest'opera di conservazione. Ciò non avvenne, ad esempio, a Milano, che pure offriva condizioni favorevoli per l'esistenza dell'Accademia di belle arti fondata dall'imperatrice Maria Teresa nel 1776. Non fu infatti colta l'occasione fornita nel 1782 dall'afflusso in Milano di opere provenienti da conventi soppressi: non furono trattenute dall'Accademia, ma vendute a privati le opere scartate dalla selezione per l'arricchimento della Galleria imperiale di Vienna. Cfr. A. SCOTTI, *Brera 1776-1815. Nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Firenze, Centro Di, 1979, (Quaderni di Brera, 5).

una prassi del tutto simile a quella di età rivoluzionaria. Soprattutto, la pubblicizzazione comporta un profondo mutamento non solo nello stato giuridico delle collezioni (si tratta ora di patrimonio dello stato, non più personale del principe), ma anche nel loro intrinseco significato. I princìpi illuministi di ordine e classificazione dividono il molteplice, separano le tipologie, istituiscono gerarchie di valore; e con ciò decretano la fine, talora anche lo sconvolgimento fisico, del grande collezionismo dinastico da *Wunderkammer*, eterogeneo e totalizzante. Da Kassel a Dresda, da Vienna a Firenze, ogni categoria di oggetti trova il suo luogo separato, la pinacoteca distinta dalle raccolte di antichità, gli oggetti preziosi dall'armeria, il gabinetto di storia naturale dal medagliere, etc.

Nasce un nuovo modello organizzativo: la scienza dell'arte si allinea alle altre scienze che l'hanno preceduta nella creazione di musei e biblioteche. Quasi contemporaneamente Luigi Lanzi agli Uffizi di Firenze e Christian von Mechel al Belvedere di Vienna applicano rigorosamente quell'ordinamento dei dipinti per scuole pittoriche sperimentato per la prima volta nella Galleria di Düsseldorf già dal 1755. Nel pensiero dei due studiosi – significativo è il comune riferimento al «sistema delle benintese biblioteche» – l'ordinamento per epoche e per scuole definisce un preciso modello conoscitivo, il cui fine è delineare «una storia dell'arte visibile»[14].

Al momento quindi in cui le collezioni escono dall'ambito privato, dalla gestione ristretta all'unica persona del collezionista-conservatore-allestitore, e si configura il museo come istituzione pubblica, entra in gioco, in un insieme di ruoli già notevole, la nuova figura dell'esperto, dello studioso, del conoscitore.

Tutto pronto, quindi, alla vigilia della Rivoluzione? Edouard Pommier ha ripercorso in dettaglio le vicende del museo in Francia sino alle soglie dell'evento rivoluzionario[15], e nulla meglio di questa analisi può dimostrare la rottura della continuità, e dar rilievo alla peculiare qualità «eversiva» del museo rivoluzionario. Solo a uno sguardo superficiale – inevitabilmente condizionato dall'imporsi nel lungo dibattito precedente dello stesso luogo deputato – la fondazione del museo del Louvre può apparire come l'approdo naturale del progetto tenacemente voluto dal conte D'Angiviller e approvato in extremis dal re nel 1788. Nè potrebbe essere diversamente, perchè il museo del quale la Convenzione decreta l'apertura per il 10 agosto 1793 è il museo della Repubblica: lungi dall'essere semplicemente l'apertura al pubblico delle collezioni reali, esso incarna una sua specifica cultura, che rompe dichiaratamente con

[14] D. J. MEIJERS, *La classification comme principe: la transformation de la Galerie impériale de Vienne en «histoire visible de l'art»*, in *Les musées en Europe*...cit., pp.593-613.

[15] E. POMMIER, *Le problème du musée*...citato.

ogni tradizione dinastica e riformista. Il progetto del museo rivoluzionario si definisce come risposta a una molteplicità di esigenze, attraverso un lungo e appassionato dibattito, che ne delinea l'immagine come quella di una grande scuola, un luogo di formazione non solo per gli artisti ma per tutti i nuovi «cittadini», e come simbolo rappresentativo degli ideali repubblicani[16]. Questa enfatizzazione dell'elemento «pubblico» è un dato di enorme rilievo. Il museo settecentesco prevedeva un pubblico pre-selezionato (artisti, studiosi, viaggiatori), era un museo aristocratico, una meta da *grand tour*; non solo per la disponibilità temporale di orario di ampiezza ancora inusitata, ma per la sua sostanza democratica, il Louvre rivoluzionario afferma che il museo è il suo pubblico, che senza pubblico non esiste museo.

Il Louvre repubblicano è in primo luogo il Musée Français, il museo della nazione. È significativo che questo valore preesistesse alla Rivoluzione: nel pensiero di D'Angiviller la collezione reale si era andata configurando come nucleo fondante di un vero museo di Stato, costruito attraverso un'accorta politica di acquisti e di commissioni pubbliche. Cosa cambia, dunque? Cambia il concetto stesso di patrimonio. L'apertura del museo è preceduta dalla formazione del patrimonio nazionale, attraverso la confisca dei beni ecclesiastici e delle proprietà degli aristocratici emigrati e la statalizzazione dei beni della corona. L'apertura del museo si configura come «restituzione» del patrimonio nazionale al legittimo proprietario, il popolo francese. Anche le opere d'arte sono «diberate»; lo Stato ne assume la responsabilità, facendosi garante della loro conservazione (azione di tutela) e della loro conoscenza (azione di pubblicizzazione). Tale coscienza si era già espressa chiaramente nel progetto della Commissione dei monumenti (1790) che istituiva in ogni città capoluogo di dipartimento depositi demaniali delle opere espropriate, con la precisa indicazione della loro trasformazione futura in musei.

La definizione del museo come luogo esemplare del patrimonio nazionale è un virus che si diffonde rapidamente fin dalla prima espansione rivoluzionaria, la campagna dei Paesi Bassi. Al momento stesso della prima massiccia operazione di requisizione delle opere d'arte sui territori conquistati, si innescano gli anticorpi: musei nazionali vengono fondati a Bruxelles (1797) e a L'Aja (1798) su modello francese. Non sarà inutile ricordare che per le loro

[16] E. CASTELNUOVO, *Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1981, 13-14 (ristampato in *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1985, pp.125-158); D. POULOT, *La naissance du musée*, in *Aux arms & Aux arts! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988, pp. 201-231; E. POMMIER, *L'art de la liberté, doctrines et débats de la révolution française*, Paris, Gallimard, 1991.

vicende storiche i Paesi Bassi erano ben disposti ad accettare come liberatori gli eserciti rivoluzionari, e che le due città capitali non possedevano collezioni dinastiche[17]. Si tratta dei primi esempi di un fenomeno che si affermerà in età napoleonica, ponendo basi non revocabili per gli sviluppi successivi.

È dunque da una gigantesca operazione di esproprio, di rastrellamento che nasce il museo moderno? Non basta ancora: negli anni rivoluzionari, e particolarmente al momento cruciale della svolta repubblicana, il *déracinément* delle opere confina pericolosamente col fenomeno del vandalismo. Il che ha facilmente accreditato l'interpretazione del museo rivoluzionario come risposta obbligata, necessario risarcimento della violenza distruttiva, sorta di unica «arca di Noè» come salvezza dal diluvio incombente[18]. Come è stato dimostrato, il vandalismo rivoluzionario non fu frutto di cieca e indifferenziata furia distruttiva, ma azione ideologicamente guidata e attentamente controllata. Proprio la distruzione dei «beni simbolici»[19] dimostra una precisa consapevolezza del valore del contesto, della qualità che l'opera assume quando esercita il suo potere nel luogo e con la finalità per cui è stata creata. È questo valore, più che l'opera in se stessa, che si vuole annullare, se ne vuole «esorcizzare il potere simbolico». Il museo può essere la risposta a questo problema, rappresentando una forma di «iconoclastia incruenta»: portata nel museo, l'opera viene come sterilizzata, perde la sua pericolosità, diventa testimonianza storica, memoria, oggetto estetico, entra in un diverso sistema di relazioni, trova insomma un altro contesto. Il concetto di patrimonio, che già aveva impostato il tema della conservazione, si estende a questi oggetti ideologicamente pericolosi al momento in cui ci si rende conto non solo della possibilità ma del dovere di conservarli, una volta resi innocui, come testimonianza della storia nazionale.

È da questo ordine di problemi che prende corpo la più originale delle creazioni museali rivoluzionarie, il Musée des Monuments Français di Alexandre Lenoir. Il grande deposito parigino nel convento dei Petits Augustins non sarebbe mai diventato museo senza il progetto del suo conservatore, senza la geniale intuizione di Lenoir di coniugare l'evidente laicizzazione delle opere decontestualizzate (quasi interamente di provenienza ecclesiastica) con una

---

[17] Qualcosa di simile avrebbe potuto accadere anche a Milano, che presentava una situazione politicamente e culturalmente affine: assenza di collezione dinastica, adesione ai nuovi ideali repubblicani, presenza di un'istituzione culturale laica e significativa come l'Accademia di Brera. Ma i tempi non erano ancora maturi: nel 1798 solo un numero ridotto di quadri provenienti da chiese e conventi soppressi fu accolto in deposito, senza pubblica visibilità nè uso didattico interno. Cfr. A. SCOTTI, *Brera*...citato.

[18] D. POULOT, *La naissance*...citato.

[19] E. CASTELNUOVO, *Arti e rivoluzione*...citato.

nuova funzione sacralizzante (testimonianze della storia della Francia). Nel disegno storico di Lenoir il concetto di «antico» si è esteso a tutto l'arco temporale che precede l'anno primo della Repubblica. Tanto stretto è il legame con la cultura rivoluzionaria che non meraviglia il fatto che dei tanti musei creati dalla Rivoluzione quello di Lenoir sia l'unico a non sopravvivere alla Restaurazione[20]. Eppure questo museo negato ha esercitato un'influenza duratura e profonda, non solo in Francia ma sull'intera evoluzione del museo ottocentesco.

Era un museo totalmente nuovo, senza precedenti alle spalle, originato da problemi e strutturato in forme che si proiettano sul futuro anche al di là della consapevolezza e delle intenzionalità dello stesso Lenoir. Si trattava in primo luogo di un museo propriamente nazionale, o meglio di storia nazionale, ricostruita secolo dopo secolo a partire dalle origini medievali attraverso la concreta testimonianza visiva dei monumenti raccolti, ricomposti e ambientati. Per la prima volta, e con stupefacente ampiezza, la memoria del Medioevo entra a far parte della cultura moderna[21]. Se in questo luogo matura certamente l'avvio degli studi francesi sulle «antichità nazionali», per non dire l'origine stessa della storiografia nazionale[22], la ricerca delle proprie origini, l'identificazione delle proprie radici nel Medioevo cristiano sarà un tratto comune della cultura delle nazioni europee dopo la Restaurazione e lungo il processo storico di affermazione degli stati nazionali. Musei come il Germanisches Nationalmuseum di Norimberga (1853-57) e il Bayerisches Nationalmuseum di Monaco (1855-58) sono concettualmente discendenti dal museo di Lenoir e affini per tipologie e qualità del patrimonio. Più in generale, di quel modello ideologicamente rimosso e misconosciuto nella sua volontà didattica, lo storicismo ottocentesco recepirà l'aspetto che le è più confacente: la creazione di ambienti «storici» omogenei, che restituiscano l'atmosfera di un'epoca.

Il Musée des Monuments Français era anche, e in modo quanto mai evidente, un museo di recupero, un luogo di salvataggio, un asilo per opere che avevano rischiato la distruzione. Mai fino a quel momento era balzata in

---

[20] Il museo fu smantellato nel 1816, su iniziativa di un illustre oppositore del museo rivoluzionario, Quatremère de Quincy. Cfr. E. BAIRATI, *Contributi al dibattito: due letture delle «Lettres à Miranda» di Quatremère de Quincy*, in «Quaderni del Bicentenario», III (1997), pp.19-27.

[21] Per l'influsso del museo di Lenoir sulla cultura figurativa e il gusto medievalista, si vedano i contributi di F. HASKELL, *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982 e *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino, Einaudi, 1997.

[22] È nota la splendida pagina rievocativa di J. MICHELET (*Histoire de la Révolution Française*, libro XII, cap.VII), che ancora ragazzo ebbe nel museo la prima rivelazione della «sempiterna continuità della nazione».

primo piano, da protagonista, la funzione conservativa del museo. Tutt'altro – è bene sottolinearlo – che mero deposito o magazzino di scarti della storia, di relitti del passato, ma struttura conoscitiva, percorso didattico, monumento celebrativo. Lungo tutto l'Ottocento il museo dovrà far fronte a un'emergenza conservativa sempre più pressante, indotta dai profondi mutamenti delle strutture economiche e sociali, dall'affermarsi della civiltà industriale, dalla crescita esponenziale dell'urbanizzazione, con conseguenti massicce trasformazioni delle città, dai nuovi criteri nel restauro e nella tutela dei monumenti, etc. La risposta a tale emergenza finì per segnare come unico scopo l'esistenza del museo e per giustificare così, a posteriori, una sua lettura come passivo e inerte strumento di mera conservazione (il «museo deposito»).

Una novità assoluta è poi relativa alle tipologie di opere cui viene estesa l'azione conservativa, non solo sculture ma anche vetrate, frammenti architettonici e oggetti. L'eredità più diretta del museo di Lenoir, cioè l'Hôtel de Cluny, testimonia l'inizio di un nuovo collezionismo, quello degli *objets d'art*, destinato a larghissima fortuna[23]. Ma c'è da sottolineare che l'affinità è solo superficiale: l'Hôtel de Cluny nel suo assetto pre-museale è il prototipo di una forma anch'essa tipica dell'Ottocento, la «casa-museo», autoritratto del collezionista, delle sue scelte e delle sue manie, lontana mille miglia dalla volontà didattica e celebrativa del museo di Lenoir. Non è un caso che la trasformazione dell'Hôtel in museo col passaggio allo Stato (1842-44) ne abbia mutato lo statuto in modo tanto radicale da far progressivamente scomparire il pittoresco assetto originario.

I musei che dal punto di vista patrimoniale si sarebbe tentati di ricollegare al Musée de Cluny inteso come erede o rinascita del museo di Lenoir – ad esempio il Victoria and Albert di Londra o il Bargello di Firenze – sono da ricondurre invece ad altra origine, quella dei musei «d'arte e industria» o di «arte industriale», tipica creazione della seconda metà dell'Ottocento, frutto dei problemi innescati dal processo di produzione industriale applicato agli oggetti d'arte[24].

---

[23] Nell'edificio tardo-gotico, già sede degli abati di Cluny, il consigliere della Corte dei conti Alexandre du Sommerard, che grandemente aveva ammirato il museo di Lenoir, ordinò dal 1833 la sua ricchissima collezione di oggetti d'arte del Medioevo e del Rinascimento, in ambienti che ricreavano la suggestiva atmosfera dei romanzi storici e richiamavano il gusto ricostruttivo della contemporanea pittura di storia . Acquistato dallo stato nel 1842 su proposta di Prospère Mérimée, l'Hôtel fu aperto al pubblico come museo (1844) con la direzione di Edmond du Sommerard e la collaborazione di Albert Lenoir, figlio di Alexandre.

[24] Nati in Inghilterra, questi musei si diffusero in tutta Europa nella seconda metà dell'Ottocento, sostenuti da quella volontà del positivismo ottocentesco di concepire l'arte del passato come «utile» per il presente che ne faceva strumenti didattici per la formazione degli

Infine, il risultato più stupefacente, l'allestimento del museo, riccamente documentato dai disegni dello stesso Lenoir e dalle incisioni che ne vennero tratte per illustrarne il ricco catalogo. L'allestimento del Louvre non si distaccava in quel momento da quello tradizionale delle gallerie settecentesche, qui invece la novità è assoluta. Lenoir non solo tenta di restituire l'assetto originario delle opere (con assemblamenti talora scorretti), mette anche in atto un'operazione di «ricontestualizzazione» delle stesse, in modo certo disinvolto per non dire spesso arbitrario, ma cercando di restituire o almeno di suggerire la collocazione e la funzione originarie, relazionando sculture e oggetti della stessa epoca tra loro e in rapporto allo spazio prescelto, con lo scopo di rievocare la «qualità» delle diverse epoche storiche. Le sale così ordinate sono le antenate dirette di una forma tanto diffusa da fornire la più caratteristica immagine della museografia ottocentesca, prediletta nei musei europei, e poi soprattutto americani: le «sale ambientate» o «sale d'epoca», spesso allestite con non minore disinvoltura e senza tanti scrupoli nell'oscillazione tra autentico, manipolazione e falso. L'ombra lunga dell'eredità del museo di Lenoir sembra estendersi fino a raggiungere la più incredibile restituzione dell'atmosfera medievale del nostro secolo, The Cloisters (1930-38), la sezione medievale del Metropolitan Museum di New York.

All'epoca del museo di Lenoir non esistevano raccolte di scultura non antica, il collezionismo coniugando tutt'al più l'antico e il moderno, il classico e il neoclassico. Impossibile quindi non pensare all'inedita e superba complementarietà che si crea a Parigi in età napoleonica tra il Musée des Monuments Français e il Musée des Antiques al Louvre. Allestito a tempo di record (1799-1800) nelle sale della Petite Galerie, mentre la Grande Galerie stava faticosamente uscendo da una fase di restauri e non era ancora totalmente riaperta, il Musée des Antiques fu la gemma del Louvre preimperiale, segnò anzi l'inizio della sua eccezionale fama. L'esposizione delle più celebri statue antiche del mondo, frutto della famosa clausola del trattato di Tolentino, fu curata, come noto, da Ennio Quirino Visconti, ex direttore del Museo pio-clementino, il cui volontario esilio a Parigi è ideologicamente analogo, nei fatti, a quel «rimpatrio» che il pensiero rivoluzionario pretendeva di aver fatto compiere alle opere già affidate alle sue cure e che ora ritrovava[25].

operai e degli artigiani. Essi si distinguono quindi dal carattere elitario ed estetizzante delle «case-museo» e creano un evidente divario con il «tempio dell'arte» prevalentemente riservato alla pittura e destinato allo studio e all'apprezzamento dei conoscitori e degli intellettuali.

[25] Sulla personalità di Visconti rimando alla relazione di D. GALLO, *L'ideologia imperiale e l'«Iconographie ancienne» di Ennio Quirino Visconti*, tenuta in questo convegno. Per la teoria del

La restituzione delle opere a Roma con la Restaurazione fu fatale per il museo, privato del suo nucleo più prestigioso; tuttavia, in certo senso fu un segno provvidenziale, perchè in quel momento il museo stesso si trovava a un passo dall'essere obsoleto. Nel breve arco di tempo della sua esistenza si era infatti maturata un'inversione di tendenza presto irreversibile: non sarebbe più stata Roma, nè il territorio italiano, la fonte apparentemente inesauribile di approvvigionamento delle opere di statuaria antica, ma l'ambito d'origine, la Grecia e il Mediterraneo orientale. E non fu la Francia, nei primi tempi della Restaurazione, ad essere in prima fila nel nuovo orientamento, furono l'Inghilterra e i paesi tedeschi. Aveva avuto inizio nel 1802 l'avventuroso viaggio dei marmi fidiaci del Partenone acquisiti da Lord Elgin, esposti dallo stesso a Londra tra la stupefazione e le polemiche generali. La decisione del Parlamento inglese dell'acquisto degli *Elgin Marbles* (1816) per il British Museum fu un atto fondamentale per il futuro di un istituto destinato a diventare uno dei maggiori musei di antichità del mondo[26]. Per l'esposizione degli *Elgin Marbles* Robert Smirke realizzò un edificio temporaneo (1816, demolito nel 1831), ma non è errato dire che la nuova sede del British, che da quel momento prende l'avvio, è pensata interamente come un omaggio a quelle opere fondamentali, nel suo programmatico classicismo.

Qualcosa di simile, e non meno eclatante, avviene contemporaneamente a Monaco di Baviera, dove la realizzazione della Glyptothek di Leo von Klenze (1815-1830) è principalmente in funzione dell'esposizione delle sculture dai frontoni del tempio di Athena Aphaia ad Egina, che il principe Ludwig era riuscito ad assicurarsi nel 1814.

Il classicismo solenne ed esibito di queste architetture, con le quali si inaugura la fortunata e duratura tipologia del «museo-tempio», sembra una risposta trionfalistica al tutto sommato modesto rilievo architettonico del museo parigino.

Ha inizio con questi episodi il processo di crescita esponenziale lungo tutto il secolo e oltre dei musei di arte antica – il concetto stesso di antico si amplia enormemente nel tempo e nello spazio – attraverso trasferimenti di materiali di colossale portata, verosimilmente il più massiccio fenomeno di *déracinément* mai verificatosi nella storia.

«rimpatrio»: E. POMMIER, *La Révolution et le destin des oeuvres d'art*, introduction à A.C. QUATREMERE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, Paris, Macula, 1989 e *L'art de la liberté*... cit.

[26] A conferma del nuovo corso in atto nel collezionismo di antichità, si noti che il British Museum aveva già acquisito (1814-15) i rilievi dal tempio di Apollo a Bassae.

Le acquisizioni a Parigi dei resti della collezione Albani (1815) e più avanti (1819) a Roma del *Fauno* Barberini da parte di Ludwig di Baviera rappresentano gli ultimi sprazzi di un gusto collezionistico tradizionale ormai superato dai tempi. A Roma, con le restituzioni, le opere prelevate dal Pio-clementino tornano sui loro piedistalli; nasce però anche l'ultimo museo di antichità in Vaticano, il Braccio nuovo di Raffaello Stern (1817-1822). Nella lieve ma percepibile patina accademica che ammanta il suo rigoroso classicismo si rivela il suo porsi come episodio terminale di una storia ormai conclusa.

I musei che nascono in Europa in età rivoluzionaria e napoleonica sono propriamente musei nazionali. Non solo si fondano sugli stessi princìpi e modalità del Louvre rivoluzionario, sono anche musei di arte nazionale: essi incarnano l'esigenza dei paesi entrati nell'orbita francese di affermare la propria autonomia, culturale prima ancora che politica. Il museo nazionale è la «forma simbolica» di questa ricerca di identità, la sua immagine autorappresentativa. Questo forte elemento simbolico continuerà ad accompagnare le vicende del museo europeo dopo la Restaurazione e lungo l'Ottocento, in ovvia e stretta relazione con la crescita e l'affermazione degli stati nazionali.

In Italia, paese che giunse tardi e con un faticoso processo storico all'unità politica, l'unico museo che ancora oggi mantenga questo carattere è la Pinacoteca di Brera a Milano, città capitale della Repubblica cisalpina prima e poi del Regno italico. Fondata nel 1803 come complemento dell'Accademia, inaugurata ufficialmente nel 1809, la Pinacoteca conobbe a partire dal 1806 un rapidissimo incremento, secondo modalità che ne fanno una figliazione diretta del Louvre. Il commissario alle Belle arti e conservatore Andrea Appiani non si comportò a Brera, sul piano nazionale, diversamente da come si comportava al Louvre il suo direttore Dominique Vivant Denon sul piano internazionale: ricercando e requisendo opere da tutti i dipartimenti del Regno egli andava attuando il disegno di un vero museo nazionale, come selezione delle più significative opere di tutte le scuole pittoriche d'Italia[27].

I grandi musei che si aprono in età di Restaurazione, invece, si rivolgono all'altro «modello-Louvre», il museo imperiale, il Musée Napoleon, il museo universale. Modello tanto esorcizzato e negato politicamente quanto recepito

---

[27] S. SICOLI, *La Regia Pinacoteca di Brera dal 1809 al 1815; criteri di formazione e problemi di gestione. La tutela mancata*, in «Ricerche di storia dell'arte», XLVI (1992), pp. 61-81. Manca tuttavia ancora una storia documentata e completa della formazione e delle vicende della Pinacoteca di Brera; i contributi di C.G. SANGIULIANO e M. PIVETTA a questo convegno hanno presentato i primi risultati di una ricerca, limitata al territorio marchigiano, che può costituire un positivo modello di lavoro.

culturalmente; sia che il museo formasse in quel momento il suo patrimonio, sia che usufruisse di fondi collezionistici preesistenti (collezioni dinastiche), in tal caso riallacciandosi, in una sorta di «salto del cavallo» a carattere restaurativo, alle origini illuministe.

Il primo Louvre, il museo della nazione, non implicava alcun concetto di primato dell'arte francese; il suo patrimonio era fin dall'origine a carattere sovra-nazionale (dato peraltro comune a tutte le grandi collezioni dinastiche europee), le sue ambizioni dichiaratamente universali. La rapidissima mutazione che in breve volgere di anni dilata enormemente i suoi confini patrimoniali, fino a farne con l'impero il più grande museo del mondo, è stata letta come frutto dell'indiscriminato saccheggio operato dagli eserciti francesi nei paesi europei conquistati. L'imponenza del fenomeno, con tutti i significati ideologici e politici che portava con sè, ha lasciato un segno profondo nella memoria collettiva, e particolarmente in Italia, la «patria dell'arte» impoverita per arricchire la «patria della libertà»[28]. Questa sorta di estensione agli altri paesi, a vantaggio della Francia, della nazionalizzazione dei beni artistici, non si fondava però sull'applicazione di un gretto del diritto del vincitore al «bottino di guerra», ma su princìpi ideologici molto evidenti[29]. L'idea di un museo universale discendeva ugualmente dall'internazionalismo della cultura illuminista, dalla coscienza – e conoscenza – dell'esistenza di un patrimonio artistico europeo avvertito come bene comune, e dalla consapevolezza del valore universale, quindi sovranazionale, delle opere d'arte. L'immagine del museo come grandiosa crestomazia di capolavori dell'arte europea – che precede, non segue, le prime campagne di conquista – si elabora nel vivo dell'ideologia rivoluzionaria; e basterà qui rimandare ai più qualificati testi che hanno analiticamente illustrato questo aspetto, già segnalati nelle note precedenti. Sarà però importante sottolineare quanto questa dialettica tra valore «nazionale» delle opere d'arte e significato «universale» del loro messaggio sia ancora ben viva oggi nel dibattito sulle sorti dei beni culturali mondiali.

E neppure è possibile accennare, neanche per sommi capi, all'entità e alle modalità dell'incredibile movimento di opere in tutta Europa, direzione Parigi, lungo i percorsi degli eserciti francesi[30]. Ma è doveroso ricordare che proprio questa gigantesca operazione di incetta testimonia non solo della cultura che presiedeva alle scelte – dalla prima notifica all'esposizione in museo – ma di

---

[28] Vedi la relazione presentata a questo convegno da S.A. LETERRIER, *La patrie de l'art et la patrie de la liberté*.

[29] E. POMMIER, *L'art de la liberté*...citata.

[30] P. WESCHER, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino, Einaudi, 1988.

tecniche operative, per così dire messe a punto sul campo, di inventariazione, catalogazione, studio, restauro, divenute col tempo prassi comune dell'azione di tutela. Man mano che la pratica delle requisizioni si regolarizza (proprio l'inserzione di quella precisa clausola costituisce la novità del trattato di Tolentino), l'azione delle commissioni appositamente create diventa più attenta, scrupolosa e burocraticamente documentata. Nei fatti essa si configura come la prima ricognizione sistematica, sul campo, del patrimonio artistico europeo; e la documentazione prodotta, che accompagna ogni tappa del movimento delle opere dai territori conquistati verso la capitale, è il primo, sommario inventario dei beni artistici europei.

Dopo una prima fase di accumulo, che sembra quasi intasare gli spazi del Louvre, il 1802 segna un momento chiave, un determinante giro di boa, con la carica di direttore generale dei musei di Francia assegnata dal primo console a Dominique Vivant Denon. Figura che meriterebbe un ben più lungo discorso, intellettuale, conoscitore, collezionista, organizzatore infaticabile, Denon inventa dal nulla la figura professionale del direttore di museo, così come la incarneranno in futuro un Bode o un Eastlake, e con aspetti che anticipano la gestione dei direttori-*managers* dei grandi musei americani del nostro secolo. Contemporaneamente alla smagliante ristrutturazione architettonica e decorativa condotta da Percier e Fontaine (1805-10), il Louvre, dal 1803 Musée Napoleon, si trasforma nelle mani di Denon, assumendo la struttura organizzativa e operativa di un vero museo moderno: all'esposizione permanente si affiancano le esposizioni periodiche delle nuove acquisizioni; esiste un laboratorio di restauro; si sviluppa la realizzazione di cataloghi settoriali frutto dello studio scientifico delle opere; inizia persino la produzione di copie, stampe, calchi delle opere più celebri (gli antenati dei moderni *gadgets*!). Ma l'azione di Denon è ovviamente determinante dal punto di vista patrimoniale. Se inizialmente era il primato dell'ideologia, il progetto del museo universale, a motivare genericamente le requisizioni, ora, nella fase imperiale, esse diventano sempre più sistematiche e mirate, sostenute da un'organizzazione efficientissima, perchè devono permettere a Denon, che ben spesso le segue personalmente, la scelta migliore per le necessità del Louvre. È il museo ora che orienta le requisizioni. Il disegno di Denon è limpido e tenacemente perseguito: riempire i buchi, aggiungere nuovi tasselli, completare le serie, al fine di ottenere la rappresentatività, per *exempla*, delle scuole nazionali dell'arte europea dai «primìtivi» all'età moderna, con un'ampiezza d'orizzonte fino ad allora mai tentata. Il risultato si deve al gusto sicuro e aperto di Denon, a quella sua lucida preveggenza critica che si rivela, ad esempio, nell'impeccabile scelta di «primitivi» toscani frutto dell'ultimo suo viaggio in Italia (1811-12). Allora inedito, questo grandioso model-

lo culturale diventerà un punto fermo, una meta imprescindibile per i grandi musei europei dell'Ottocento, e in seguito per quelli americani.

È dunque il primo e il più grande museo d'Europa quello che vedono a Parigi le potenze vincitrici alla caduta dell'impero napoleonico. E qui si presenta il problema delle complicate e difficili vicende delle restituzioni delle opere ai paesi cui erano state sottratte. Problema che ha avuto poco spazio in questo convegno[31], ma che richiederebbe invece un esame molto attento. Se non altro perchè costituisce un fatto assolutamente nuovo in confronto alle requisizioni, sempre che esse possano essere assimilate, come è stato fatto, alla pratica arcaica dei «bottini di guerra». Ci si sarebbe potuto attendere che il viaggio di ritorno delle opere fosse sancito da un qualche documento ufficiale o almeno da una qualche riflessione teorica che componesse il dissidio tra «nazionalità» e «universalità», che definisse insomma l'ambito di pertinenza dei beni culturali. Tutto ciò non avvenne, ma l'evento ha comunque lasciato un segno nel tempo, poichè non si vede a quale altro precedente ci si possa rifare a fronte dell'attuale dibattito internazionale in merito alla restituzione dei beni culturali ai paesi d'origine.

Nei fatti, a uscire comunque vittorioso da questa nuova ridistribuzione del patrimonio artistico europeo è proprio la controversa creatura della Rivoluzione, il museo. Ovunque il ritorno delle opere in patria è celebrato con enfasi, ma ciò non significa automaticamente che esse vengano restituite al luogo d'origine. Talora la loro ricollocazione materiale si ammanta di forti significati simbolici e politici: così per i cavalli di San Marco a Venezia, o per i capolavori di scultura del Pio-clementino a Roma. Contemporaneamente però gran parte dei dipinti restituiti a Venezia non tornano nelle chiese, ma vengono assicurati alle Gallerie dell'Accademia, formate proprio in età napoleonica (1807). E a Roma non tornano ai luoghi d'origine dipinti provenienti da chiese romane o del territorio pontificio: ospitate nei palazzi vaticani essi vanno a formare il primo nucleo della futura Pinacoteca[32]. Sembra che esista una sorta di coscienza del mutamento di status indotto dalla permanenza delle opere in museo: persa l'originaria funzione cultuale, le opere risultano «sconsacrate», e sono viste ora sotto un'ottica diversa, che altro non può essere che quella del museo: attendono di essere ricollocate in un diverso contesto, in una rete di

[31] Un approccio molto significativo al problema è stato fornito al convegno dalla relazione di F. ZUCCOLI, *Le ripercussioni del trattato di Tolentino sull'attività diplomatica di Antonio Canova per il recupero delle opere d'arte nel 1815*.

[32] Cfr. il fondamentale e documentatissimo volume di C. PIETRANGELI, *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma, Quasar, 1985.

relazioni analoga a quella tracciata per loro nel Louvre di Denon. Le opere già musealizzate tornano al museo, quelle che non lo erano sono destinate ad entrarvi. Piacerebbe credere che in questo processo si sia tenuto conto della raccomandazione francese che aveva accompagnato le restituzioni, la richiesta cioè che le opere fossero rese «pubbliche» e ospitate in musei. Senza sottovalutare il fatto che tale principio democratico faceva ormai parte della cultura europea, le motivazioni per la crescita e la nuova creazione di musei in Europa furono molteplici.

In primo luogo le stesse tumultuose vicende dell'età napoleonica avevano dimostrato che l'esistenza di un museo poteva essere la miglior forma di difesa per la conservazione delle opere sul territorio. Sempre che, ovviamente, esistesse una qualche forma di vicinanza ideologica al progetto rivoluzionario. Si è già detto della fondazione di musei a L'Aja e a Bruxelles: ciò permise a Bosschaert, direttore del museo di Bruxelles, di ottenere già prima della Restaurazione, con una accorta trattativa (1801 e 1811), la restituzione di buona parte delle opere portate a Parigi. A Monaco di Baviera le tutto sommato modeste requisizioni furono compensate dall'afflusso di più di mille dipinti dal patrimonio ecclesiastico secolarizzato (1803). In Spagna, la formazione del museo voluto da Giuseppe Bonaparte (1808-10, aperto poi al Prado già in età di Restaurazione) rappresentò un argine insormontabile per le mire di Denon sulla pittura spagnola. Ugualmente i tentativi di assicurarsi pezzi delle antichità Farnese – la più celebre raccolta romana dopo quella papale – furono sventati prima dal trasferimento delle opere a Napoli, nella reggia di Capodimonte (1787-1800) e poi, soprattutto, con la razionale riorganizzazione di tutte le raccolte dei Farnese e dei Borbone nel Palazzo degli Studi voluta da Murat (1805). L'esempio poi più lampante dell'affermarsi della coscienza del museo come strumento di conservazione e complemento della tutela è proprio Roma: le due restaurazioni che riaffermano l'autorità del papato – dopo il fallimento della Repubblica giacobina prima e poi dopo la caduta dell'impero napoleonico – vedono congiunte l'emanazione di leggi per la tutela e la creazione di nuovi musei: al chirografo di Pio VII Chiaramonti (1802) succede l'allestimento del Museo Chiaramonti (1806-10), all'emanazione dell'editto Pacca (1820) si accompagna la realizzazione del Braccio nuovo (1817-22). In realtà giusto in questa fase e in simili episodi si palesa la funzione ambigua dell'istituzione museale, che si interpone come un filtro tra le opere *déracinées* e la loro possibile ricontestualizzazione, sulla spinta, più ancora che della coscienza della necessità della conservazione, di nuove e pressanti motivazioni ideologiche e di prestigio politico.

La nascita del museo rivoluzionario aveva affermato in modo perentorio il concetto di patrimonio della nazione; e le restituzioni avevano legittimato almeno nei fatti il diritto di ogni paese al possesso e alla gestione della propria eredità culturale. Il primo «modello-Louvre», il museo della nazione, diventa quindi un punto di non ritorno. Tuttavia, al momento della Restaurazione, anche pesantemente ridimensionato dalle restituzioni, il Louvre non cessava di essere il più grande museo d'Europa, e nella mente dei restaurati sovrani era rimasta indelebile l'immagine trionfalistica del Musée Napoleon. L'affermazione della propria identità e autonomia nazionale, nel contesto storico della Restaurazione non era disgiunta da una volontà di rivalsa nei confronti della Francia, che si esprimeva anche nella volontà di emulare il monumento simbolo dell'impero, il secondo «modello-Louvre», il Louvre di Denon.

Nessun caso è più esemplare per illustrare questo aspetto delle vicende del museo di Berlino. Anche le collezioni dinastiche di Prussia avevano conosciuto nella seconda metà del Settecento una lunga marcia verso l'apertura al pubblico: per interessamento dell'Accademia berlinese era stato concesso agli artisti l'accesso alle collezioni allestite nella Galleria del castello di Postdam (1764), ma dell'ambizioso e illuministico progetto di museo pubblico elaborato da Alois Hirt (1797) non se ne era fatto nulla. Il ritorno delle opere restituite a Berlino, enfatizzato qui come altrove, fu la chiave di volta per la soluzione del problema. Esposte al pubblico in una grande mostra a cura dell'Accademia, le opere per la maggior parte non furono, qui come altrove, restituite ai luoghi d'origine, ma trattenute in vista del rilancio, questa volta vincente, del progetto del museo. La Prussia usciva dalle guerre napoleoniche come nuova potenza egemone in Europa, e per le ambizioni di Federico Guglielmo III, che aveva visto e ammirato il Musée Napoleon nel 1814, la collezione dinastica, pur arricchita dall'incameramento delle opere restituite, non è sufficiente per emulare il grande modello. Solo dopo gli acquisti della collezione Giustiniani (1815), già notata sul mercato parigino, e soprattutto della collezione Solly (1819-21), la maggiore raccolta esistente sul territorio tedesco, il «parco opere» appare sufficiente e soddisfacente per la creazione del nuovo museo. Il quale, nella splendida redazione architettonica di K.F. Schinkel (1823-30), appare come un esplicito omaggio al classicismo solenne e rigoroso dell'architettura rivoluzionaria francese.

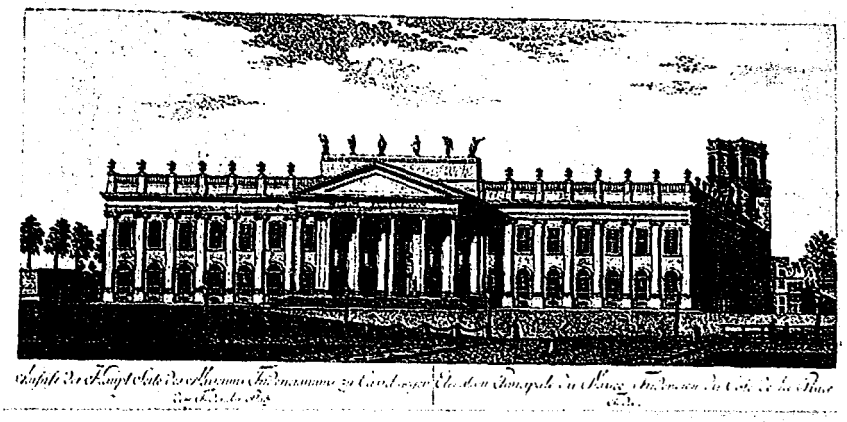
Emerge da questa vicenda, più chiaramente che altrove, un aspetto di grande rilievo: da questo momento in poi, difficilmente la nascita di un nuovo museo potrà configurarsi come semplice apertura al pubblico di una collezione esistente, dovrà invece rispondere a un progetto culturale ispirato a ben riconosciuti modelli. Viceversa, l'esistenza di un progetto può dar vita a un museo

anche in presenza di un modestissimo patrimonio: è il caso, ad esempio, della National Gallery di Londra, voluta e programmata dalla Royal Academy in un lungo dibattito, e formatasi, sulla base di un primo legato di modesta entità (1823), attraverso un'immediata e lungimirante politica di acquisizioni.

Non mi pare sia improprio leggere nel convulso movimento del mercato artistico parigino di quegli anni, mentre si provvede ad annullare per quanto possibile l'immagine del museo imperiale, divenuto ora Musée Royal, il segno di una sorta di accanimento ad accaparrarsi le spoglie della potenza napoleonica. Lo Zar Alessandro I acquista dagli eredi la raffinata collezione raccolta da Josephine Beauharnais nella residenza di Malmaison (1815). E ancora più avanti nel tempo, Ludwig di Baviera, appena divenuto re (1827) e mentre è già avviato il progetto della Alte Pinakothek di Monaco, riesce ad assicurarsi la collezione Boisserée, sulla quale aveva già messo gli occhi a Parigi nel 1815. Il museo è ovunque il beneficiario e della volontà di rivalsa sulla Francia e dello spirito di emulazione tra i nuovi potenti d'Europa.

Ma, tra tutti i musei fondati o rifondati in età di Restaurazione, nessuno, come si è detto, esplicita in modo tanto evidente l'eredità del modello come l'Altes Museum di Berlino. La sua organizzazione è affidata, per la prima volta, ai tecnici competenti, gli storici dell'arte e i conoscitori. Gustav Waagen e Carl Friedrich von Ruhmor raccolgono l'eredità di Denon, cresciuta nella pratica del museo, e fanno del museo stesso il laboratorio della «scienza dell'arte». La meticolosità delle loro scelte nel delineare la selezione delle opere da esporre attraverso la classificazione in diverse categorie a seconda della qualità e del rilievo storico, sembra ricalcare da vicino i criteri e le modalità dei commissari napoleonici nella fase delle requisizioni e in quella successiva della destinazione al museo. E la cura nel precisare attentamente il disegno dell'esposizione – gli artisti iniziatori, i grandi maestri delle diverse scuole, gli artisti nazionali, i seguaci, le personalità minori – conferma con la sistematicità di una nuova scienza l'impianto del Louvre di Denon. Ma soprattutto è in questo momento che risulta nella massima evidenza la conseguenza determinante delle travagliate vicende della fase storica appena conclusa: portata in museo, l'opera d'arte decontestualizzata ha acquisito la sua totale autonomia. Nelle intenzioni dei suoi curatori, il museo di Berlino ha come scopo primario quello di presentare al pubblico l'arte come settore autonomo della civiltà umana, dotato di una sua specificità e oggetto di studio di una nuova scienza, che sta definendo i propri statuti disciplinari: la storia dell'arte. Il tempio dell'arte si avvia così a diventare il monumento alla storia dell'arte, secondo un processo che troverà emblematica codificazione nel nome stesso della nuova, monumentale sede delle collezioni viennesi (1872-91): Kunsthistorisches Museum.

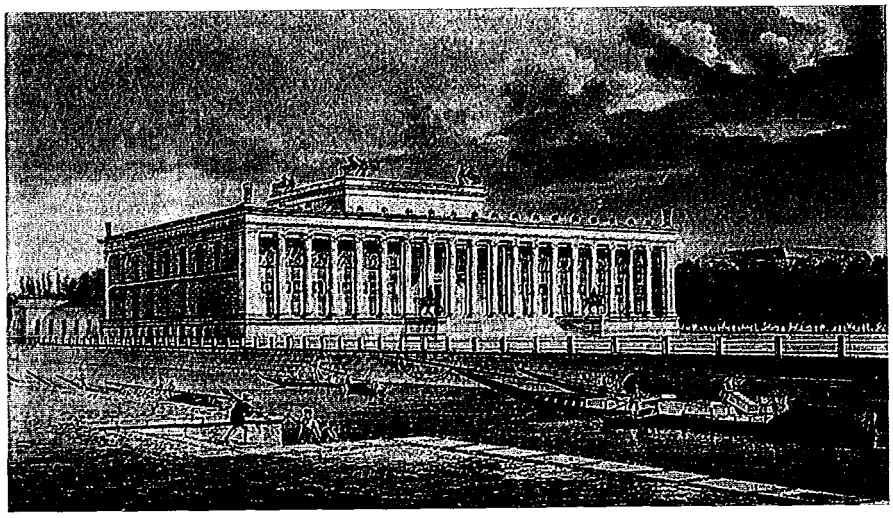
STADTPLANUNG – ARCHITEK



Kassel, Museum Fridericianum, arch. S. du Ry, 1769-1779.

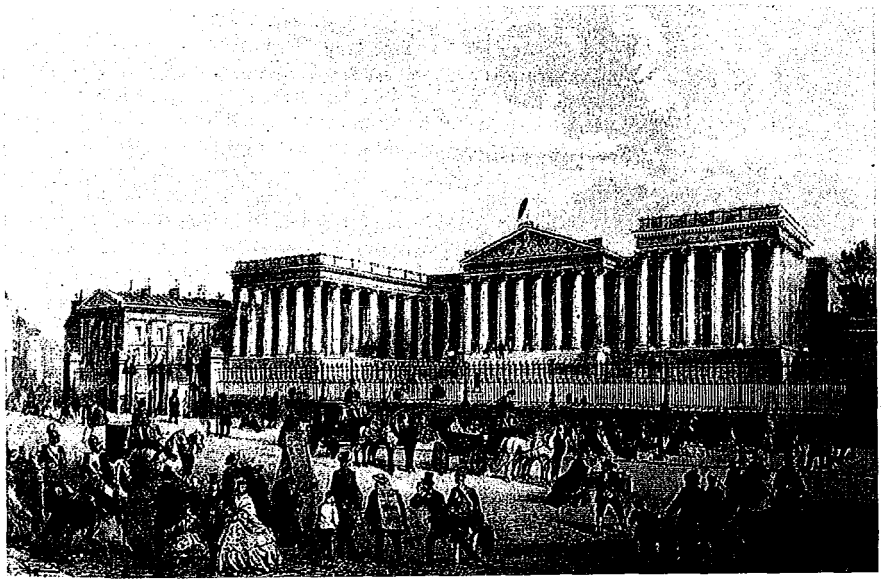
Madrid, Real Museo del Prado, aperto al pubblico nel 1819 nell'edificio di J. de Villanueva, iniziato nel 1787.





Berlino, Altes Museum, arch. K.F. Schinkel, 1823-1830.

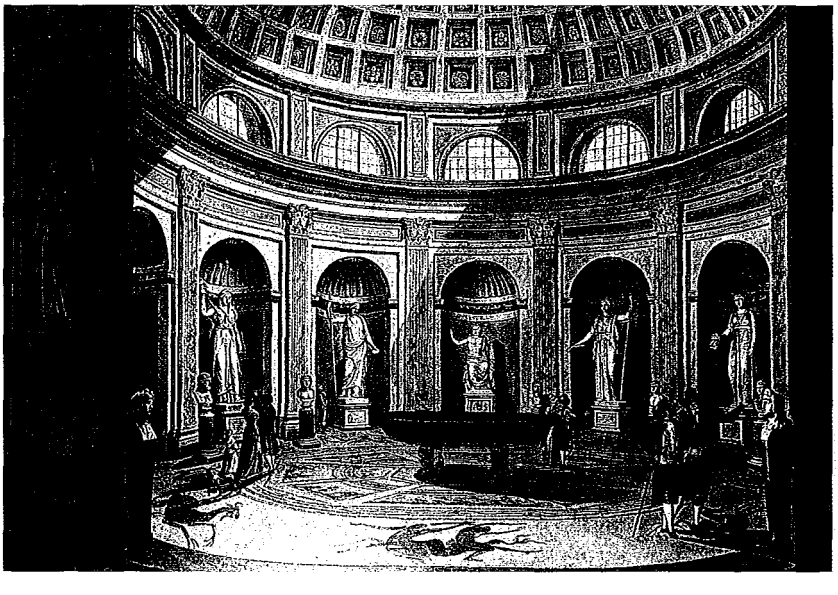
Londra, British Museum, nuova sede, arch. R. Smirke, 1823-1838.





Firenze, Galleria degli Uffizi, 1765-1769, la Tribuna in un dipinto di J. Zoffany, 1772-78.

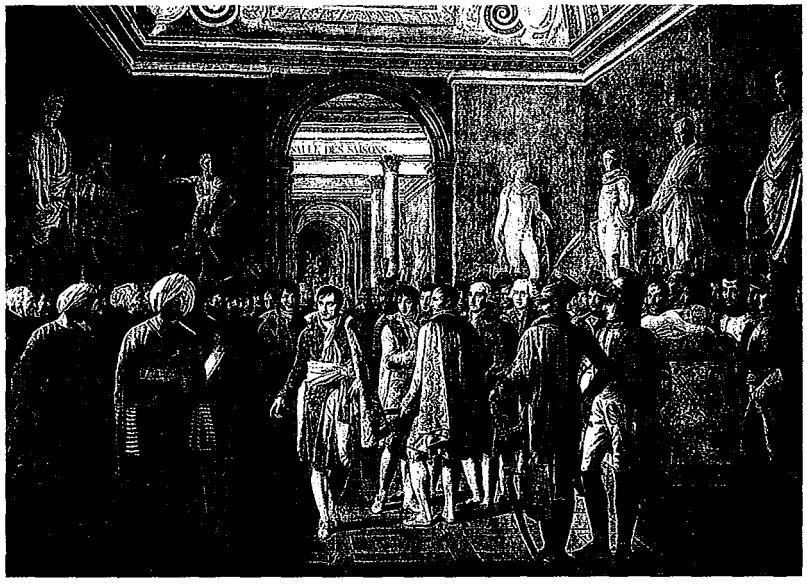
Roma, Museo pio-clementino, arch. M. Simonetti, 1773-1784.

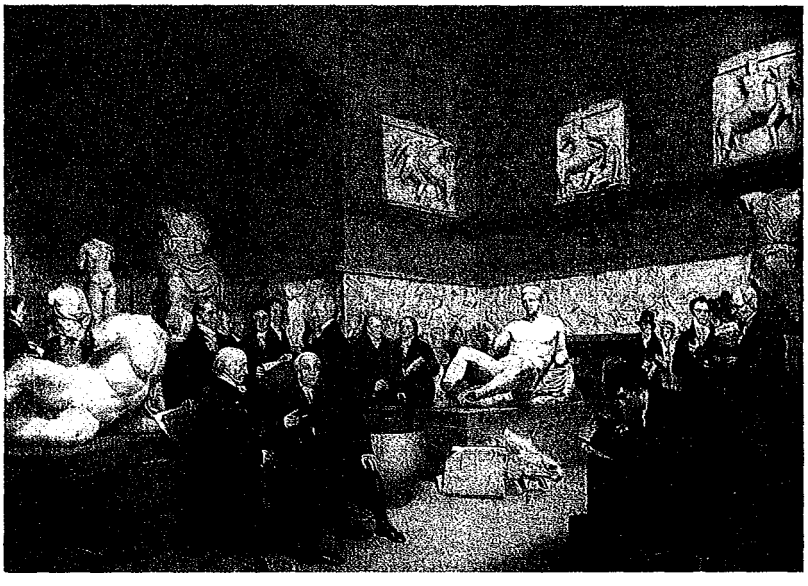




H. ROBERT, *Progetto di allestimento della Grande Galerie*, 1796.

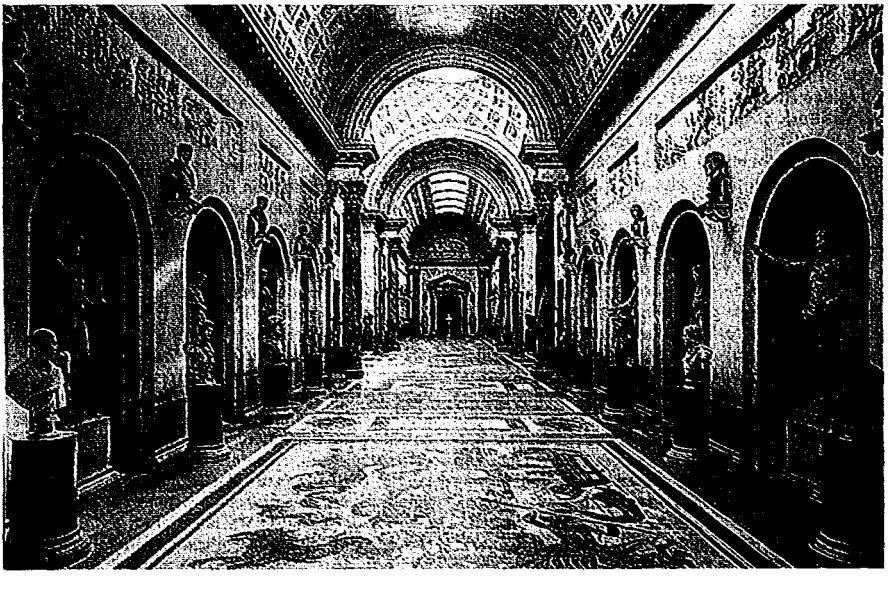
C. SERANGELI, *Napoleone al Musée des Antiques*, 1804.

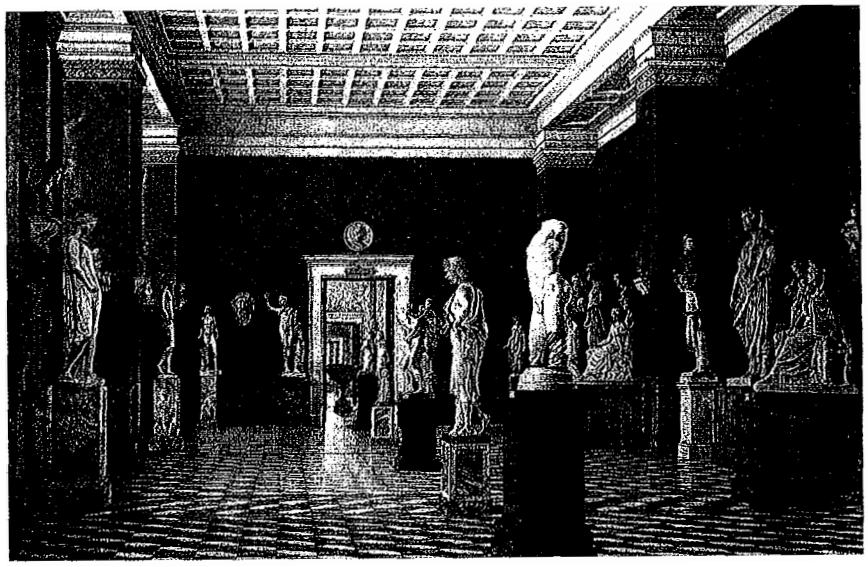




Londra, British Museum, Sala di esposizione provvisoria per gli Elgin Marbles, 1819.

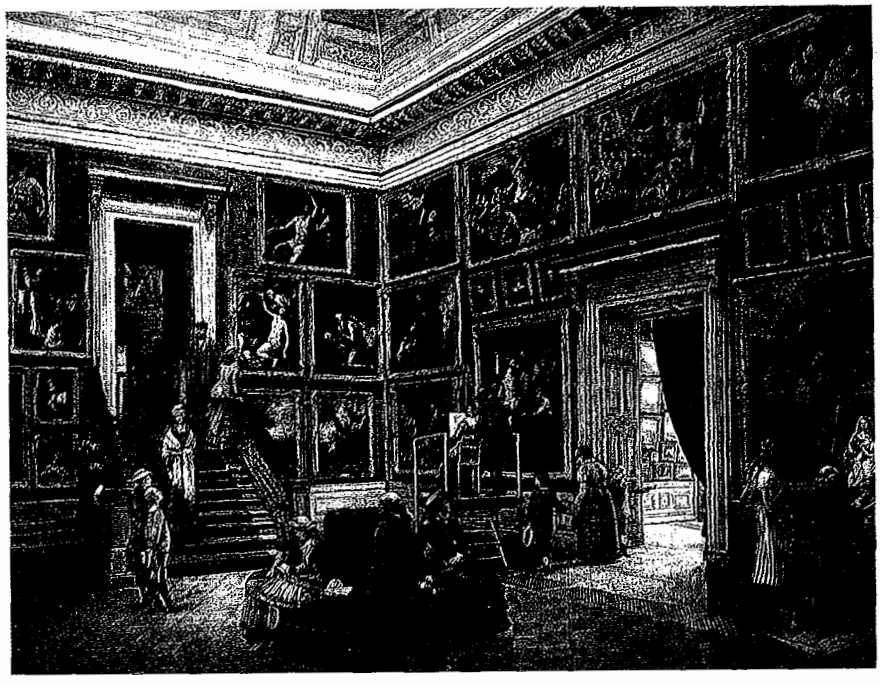
Roma, Musei vaticani, Braccio nuovo, arch. R. Stern, 1817-1822.

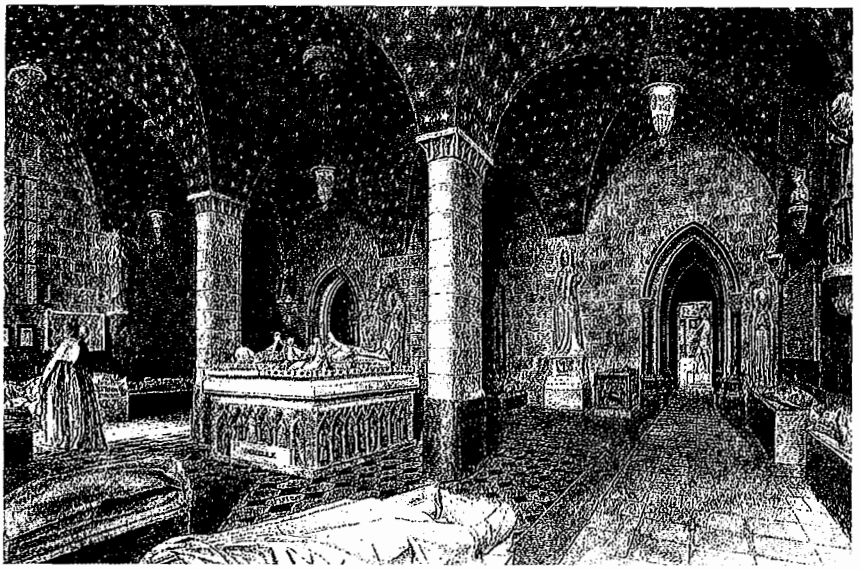




San Pietroburgo, Nuovo Hermitage, arch. L. von Klenze, 1839-1849.

Dresda, Gemaeldegalerie, nuova sede, arch. G. Semper, 1847-1855.



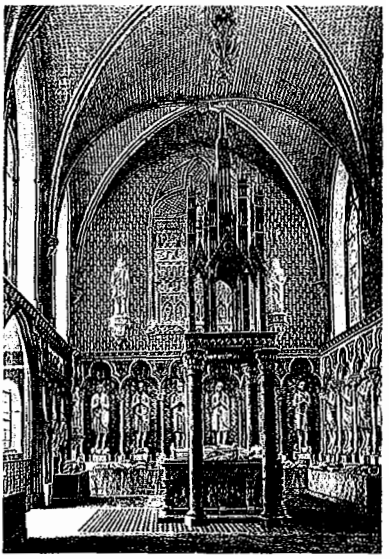


Parigi, Musée des Monuments Français, 1797-1816, Sale del XIII e XIV secolo nell'allestimento di A. Lenoir.

Parigi, Musée des Monuments Français, Sala del XVI secolo.



Parigi, Hôtel de Cluny, 1833-1844, Cappella e Stanza di Francesco I.



DOMINIQUE POULOT

L'idée de musée national en France avant Tolentino

L'exposition publique d'oeuvres d'art dépend, dans la France des Lumières, de l'autorité royale; elle est directement touchée par la différenciation du politique à la fin de l'Ancien Régime[1]. L'image du musée s'impose alors à tous comme emblème de la modernité, car elle satisfait, avec une plasticité quasi infinie, les discours les plus divers: les idéaux de l'atelier, les soucis de l'administration et l'imaginaire de la république des lettres.

En particulier, le musée participe d'une réflexion des Lumières pour qui les problèmes à résoudre relèvent de l'intervention rationnelle de professionnels: cette conviction d'un rôle déterminant de l'expert dans la gestion sociale ne pouvait aboutir qu'à un idéal d'efficacité du patrimoine[2]. Simultanément, un «espace public» apparaît peu à peu, qui, par opposition au concept traditionnel de «public» – le gouvernement – désigne un espace conçu classiquement, jusque-là, comme «privé»[3]. Cette sphère publique requiert une large accessibilité, la suppression de tous les privilèges et l'élaboration de normes générales légitimant le propos critique. Enfin une exigence de jouissance se fait jour, liée à ce triomphe du point de vue du spectateur, qui définit, par opposition à celui de l'artiste, l'esthétique moderne.

Car le XVIII[e] siècle voit paraître, en France et en Angleterre surtout, les premiers traités des arts pour et par des amateurs. L'ouverture de musées est à comprendre à la lumière de ce bouleversement du milieu du XVIII[e] siècle, dont P.O. Kristeller s'est fait naguère l'historien: «the affinity between the various fine arts is more plausible to the amateur, who feels a comparable kind

---

[1] K.M. BAKER, *Inventing the French Revolution: Essays on French political culture in the eighteenth century,* Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

[2] ID., *Condorcet,* Paris, Hermann, 1989, p. 281.

[3] R. CHARTIER, *Les origines culturelles de la Révolution française,* Paris, Seuil, 1990.

of enjoyment, than to the artist himself, who is concerned with the peculiar aims and techniques of his art (...). The origin of modern aesthetics in amateur criticism would go a long way to explain why works of art have until recently been analyzed by aesthetics from the point of view of the spectator, reader and listener rather than of the producing artist»[4].

L'imaginaire du Museum. Un opuscule de La Font de Saint-Yenne fait traditionnellement figure de première critique de Salon: les *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*. L'auteur légitime sa démarche par la volonté de «contribuer en quelque sorte à l'intérêt des auteurs et à la gloire de la nation»[5]. Le «rétablissement de la peinture» lui paraît exiger «de choisir (...) un lieu propre à placer à demeure les chefs-d'oeuvre qui composent le cabinet des tableaux de Sa Majesté, inconnus ou indifférents à la curiosité des étrangers par l'impossibilité de les voir». Le double dessein de La Font – critiquer les peintures du Salon et restaurer l'Ecole française – débouche sur une censure de l'attitude royale et manifeste clairement l'enjeu de la nouvelle publicité de la peinture.

Peu à peu, l'évocation d'un «musée» suggère une libre socialisation des arts, de la science et de la vertu, protégée par un pouvoir bienveillant, sur le mode antique; elle appelle un monument grandiose, un temple de la nature et du génie universel[6]. Le comte d'Angiviller (1730-1809), nommé au début du nouveau règne à la Direction des Bâtiments, veut mener à bien le projet de musée au Louvre déjà caressé par ses prédécesseurs[7]. Il annonce simultané-

---

[4] P.O. KRISTELLER, *The modern system of the arts*, repris dans le recueil: *Renaissance thought,* II New York 1956, vol. II, p. 225, et M. FRIED, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne,* Paris, Gallimard, 1990, p. 96.

[5] Sur le Luxembourg cf. J. LARAN, *L'exposition des tableaux du roi au Luxembourg en 1750*, «Bulletin de la société d'histoire de l'art français», 1909, pp. 154-202; mise en perspective dans A. MCCLELLAN, *Inventing the Louvre. Art, Politics and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris,* Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

[6] Je me permets de renvoyer à ma thèse, parue sous forme de deux volumes complémentaires: D. POULOT, *Surveiller et s'instruire. La Révolution française et l'intelligence de l'héritage historique,* Oxford, 1996, Studies on Voltaire and the eighteenth-century, 344, notamment pp. 31-143, et *Musée, Nation, Patrimoine 1789-1815,* Paris, Gallimard, 1997.

[7] L. BOBÉ éd. *Mémoires de Charles Flahaut, comte de la Billarderie d'Angiviller,* Copenhague, 1933, pp. 43-47 et 59-60. Voir aussi J. SILVESTRE de SACY, *Le comte d'Angiviller, dernier directeur général des bâtiments du roi,* Paris 1953 et l'étude de référence de A. BOIME, *Marmontel's Bélisaire and the prerevolutionary progressivism of David,* Art History, I (1980), 3, pp. 81-101.

ment à l'Académie, en décembre 1774 et janvier 1775, la commande chaque année de «tableaux d'histoire et de statues dont le sujet sera les grands hommes français»[8]. L'inspiration rousseauiste paraît évidente chez un homme qui, selon Chamfort, déclarait volontiers à propos de Jean-Jacques: «*Erit ille mihi semper deus*». L'homme nouveau est à l'horizon d'une exposition qui mobilisera le ressort sensualiste pour mieux exciter l'émulation à l'égard des glorieux Ancêtres.

A un moment où, au Salon, le moindre compte rendu souligne la diversité des visiteurs et de leurs réactions (Louis-Sébastien Mercier y relève à plaisir l'évidence des contrastes sociaux et culturels), le dessein d'un musée répond à un idéal de partage des «principes» dans les coeurs. Cette institution suppose en effet un public pénétré d'avance de certitudes morales, une opinion publique à la fois «cour d'appel abstraite» et «expression paisible de la raison publique» (François Furet)[9]. Bref, l'arrivée aux affaires, avec son ami Turgot, de d'Angiviller témoigne de la confiance dans une autorité de la loi identifiée à celle de la raison et de la vertu, exercée selon des normes universelles, et bénéficiant du soutien de l'opinion, une fois celle-ci dûment informée.

Mais les efforts déployés en ce sens prouvent *a contrario* combien le public réel du Louvre menaçait de rejeter la leçon que son promoteur voulait illustrer: l'horizon d'un apogée des arts, grâce à la renaissance du goût officiel. A la mévente des tableaux critiqués au Salon, dont les peintres, mécontents de cette insécurité nouvelle, excipaient pour tenter d'interdire le débat risquait de répondre une dévaluation de la collection royale et des commandes administratives, une fois celles-ci exposées au musée. Pour le milieu plus ou moins souterrain des critiques, le nouvel établissement devait exhorter à agir, le cas échéant en manifestant la crise des arts; le contraste qui y éclaterait entre leur grandeur de jadis et leur faiblesse ou leur insignifiance présentes fournirait le meilleur aiguillon à la réforme espérée. Toute une réthorique de la dégénérescence pénètre les libelles prérévolutionnaires et une décadence de l'art s'annonce régénératrice quand «le mesmérisme met à la mode le terme de crise pour désigner la concentration d'énergie qui provoque un redoublement homéopathique du mal et la guérison»[10].

---

[8] L'article essentiel est celui de F.H. DOWLEY, *D'Angiviller's Grands Hommes and the significant moment,* «Art Bulletin», XXXIX (1957), pp. 259-277.

[9] F. FURET, *La Révolution, 1770-1880*, Paris, Hachette, 1988, p. 35.

[10] Formule de M. DELON, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820),* Paris, PUF, 1988, p. 226.

L'échec de ce musée public qui n'ouvrira pas avant la Révolution a marqué la vie intellectuelle pré-révolutionnaire, au point de symboliser les frustrations de l'intelligentsia parisienne. Quant aux raisons du fiasco, on peut évoquer une paralysie bureaucratique, la plaie d'argent, en insistant sur l'avancement des préparatifs, l'achat des tableaux, la commande des cadres, etc. Au-delà, il faut sans doute en chercher les raisons dans le statut de l'exposition publique sous l'Ancien Régime. L'idée d'un musée engage la responsabilité du roi devant l'opinion: un tableau exposé y serait, pour ainsi dire, un tableau officiellement avoué, et qui plus est au sein d'un lieu de mémoire des vertus nationales. D'Angiviller écrit ainsi dans un *Mémoire* au roi du 2 novembre 1788: «Il est impossible (que l'opération) n'obtienne pas un applaudissement universel puisqu'elle sera pour le public le gage d'une jouissance sur laquelle il n'est qui que ce soit d'indifférent parce qu'on la mesure sur l'intérêt général de la gloire nationale». En témoigne l'appel direct adressé aux compétences et aux ressources de ce qu'on n'appelle pas encore la société civile. Quand, en février 1786, parallèlement au débat en cours à l'Académie d'architecture, d'Angiviller reçoit un mémoire anonyme sur le meilleur éclairage, il demande aux auteurs, dans le *Journal de Paris,* d'en conférer avec lui: un entretien a lieu en mars. Tout cela évoque l'invitation formulée en 1788 au monde savant à propos de l'organisation des Etats Généraux[11].

Le Musée et la crise de définition de l'art. Dans cette perspective, l'idéal du muséum, qui s'inscrit dans le débat général sur le déclin de la grande peinture et les moyens de la faire revivre, veut répondre à la crise des institutions dans leurs deux fonctions principales: le tri des talents et la formation des artistes[12]. Le premier est menacé par la concurrence objective d'un marché de la peinture en voie de constitution au sein de la société civile; la seconde pâtit du discrédit de l'institution académique et du soupçon régulièrement porté sur la légitimité de ses distinctions.

Tandis que l'Etat monarchique propose un système de valeurs au service du grand art national, la possibilité s'offre à certains artistes d'une carrière en dehors de ces contraintes[13]. L'évolution du collectionnisme parisien de la

[11] Plus généralement, sur cette question de l'appel au public, cf. le bilan de D.A. BELL, *Lawyers into demagogues: chancellor Maupeou and the transformation of legal practice in France, 1771-1789,* «Past and Present», CXXX (1991), pp. 107-141.

[12] J. LOCQUIN, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785,* Paris 1912.

[13] Cf. les analyses exemplaires de M.D. SHERIFF, *For love or money? Rethinking Fragonard,* «Eighteenth-century Studies», CXIX, (1986), 3, pp. 333-354, et *The Exceptional woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the cultural politics of art,* Chicago, Chicago University Press, 1996.

seconde moitié du XVIII° siècle témoigne en effet d'une mutation essentielle dont le marchand-expert, qui brigue l'entrée dans la République des Lettres, est l'acteur principal. L'ambition d'un Le Brun est ainsi d'intervenir directement dans la vie artistique. En 1787, après avoir fait construire une salle d'exposition à éclairage zénithal, rue du Gros-Chenet, il offre le lieu aux jeunes peintres qui ne disposaient que de la place Dauphine pour y exposer une fois par an, affirmant qu'il «pourra servir en quelque sorte de dédommagement aux élèves et aux amateurs jusqu'à ce que le superbe Muséum du roi étale un dépôt permanent et constant»[14]. Du reste son architecte, Raymond, fait visiter l'endroit à Guillaumot et à divers collègues afin qu'ils s'en inspirent pour le Muséum. Mais ce sens aigu de la réclame n'emporte pas l'adhésion de tous.

Raillant les prétentions de ces nouveaux professionnels, une littérature «éclairée», comme le *Dictionnaire des Beaux-Arts* de Watelet et Lévesque (1788), stigmatise le charlatanisme des marchands et l'ignorance de leurs clients et fait l'éloge, à l'inverse, des cabinets «ouverts (...) à tous ceux qui veulent réellement s'instruire, sans acceptions d'état», disposés «avec une sorte de méthode», bref, d' «écoles dans lesquelles les amateurs peuvent prendre des notions, les artistes faire des observations utiles, et le public recevoir quelques premières idées justes» («Cabinet de tableaux»)[15]. Le musée a à l'évidence un rôle à jouer dans cette campagne des «véritables» connaisseurs contre l'imposture intéressée d'experts fripons: le ministre Roland tentera de faire du Louvre un instrument de la reconquête du *connoisseurship* par les artistes et, spécifiquement, de la régénération du vocabulaire des arts, dégradé par les usages mercantiles et marqué par l'abus des mots.

C'est dire que le musée est moins issu d'une revendication d'accès aux chefs-d'oeuvre que de l'insatisfaction générale devant le statut de l'art et de ses praticiens. Non seulement la «publicité» traditionnelle des collections royales n'est plus comprise, mais surtout leur inutilité apparente offense la raison, car les palais du Prince ne répondent pas aux fins utiles désormais de rigueur. Le désordre des Salons où, malgré les efforts du tapissier, les oeuvres qui intéressent la nation disparaissent derrière la masse des images destinées à la consommation privée, où les considérations commerciales priment par consé-

---

[14] G. EMILE-MÂLE, *Jean-Baptiste-Pierre Le Brun (1748-1813)*, «Paris et l'Ile de France», 1956, p. 375; à compléter par A. MCCLELLAN, *Watteau's Dealer: Gersaint and the marketing of art in eighteenth-century Paris*, «Art Bulletin», LXXVIII (1996), 3, p. 439-453.

[15] On peut comparer avec C.B. BAILEY, *Conventions of the eighteenth-century cabinet de tableaux: Blondel d'Azincourt's La première idée de la curiosité*, «Art Bulletin», LXIX (1987), 3, pp. 431-447.

quent sur celles de la gloire publique, témoigne cruellement de l'absence d'exposition efficace et digne d'un grand pays.

Parallèlement, la liberté du génie une fois tenue pour responsable du progrès des arts, l'idée d'un musée au service de l'avenir commence à s'imposer aux dépens de la formation académique. La Commune des Arts (dont David fait partie), dans son *Mémoire et plan relatifs à l'organisation d'une Ecole nationale des Beaux-Arts...,* réclame, en 1791, contre l'enseignement convenu, «un musée, où l'élève pourra étudier non seulement des antiques mais les grands peintres des différentes écoles»[16]. Le musée, ainsi, annonce un enseignement exempt des routines du maître, car puisé directement aux sources. Bref, il incarne la transparence d'une libre émulation des talents au service de l'utilité publique, contre la sphère marchande et le despotisme académique, tous deux corrupteurs. L'image d'un tel lieu, où vaut seulement le résultat, l'oeuvre, et non le statut du peintre, l'intrigue des corps ou la spéculation mercantile, évoque celle, familière aux contemporains, d'un Elysée où se rendent les arrêts de la «sévère postérité». Elle suggère une fusion des temps où le passé s'abolit dans l'actualité de son jugement, mais aussi de sa jouissance.

Avec la Révolution, l'impératif d'une multiplication et d'un partage des jouissances, précisément, appelle une distribution qui satisfasse à la fois à l'équité et au sens de la communauté nationale[17]. D'après les termes du président de la Commission, Bréquigny, «tous les monuments (des maisons ecclésiastiques supprimées) appartiennent en général à la Nation. Il faut donc mettre, autant qu'il sera possible, tous les individus à portée d'en jouir, et rien n'y contribuera mieux que de placer chacun des dépôts où ils seront rassemblés dans chacun des quatre-vingt-trois départements, ayant soin que chaque dépôt soit aussi complet qu'il se pourra. (...) On sent», conclut-il, «combien l'instruction publique peut tirer de secours de ces *musées*». L'académicien jette les bases de la géographie future des établissements, en suggérant de choisir à chaque fois «une ville considérable», de préférence dotée d'un «établissement d'instruction publique». Il recommande aussi, par économie et commodité, de placer ces nouvelles collections dans des églises supprimées.

---

[16] Voir les commentaires d'A. SCHNAPPER, *La peinture française sous la Révolution,* en *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830,* catalogue d'exposition, Paris, Ed. de la RMN, 1974, p. 106.

[17] Cf. M.V. OZOUF-MARIGNIER, *La formation des départements. La représentation du territoire français à la fin du XVIIIe siècle,* Paris, EHESS, 1989, et l'*Atlas de la Révolution française,* IV, *Le territoire: réalités et représentations,* Paris, EHESS, 1989.

L'invention du musée. On disposerait dans la nef «des statues, les bustes, les mausolées et autres ouvrages de sculpture» en réservant la partie haute des murs aux tableaux, tandis que d' «anciens vitraux» prendraient la place des fenêtres ordinaires. Les chapelles seraient utilisées pour le dépôt des livres, avec sur la partie basse des parois les épitaphes et les inscriptions. Le choeur abriterait les objets d'histoire naturelle et les «antiquités ou les objets de curiosité», tels qu'armures, vases, médailles, pierres gravées, etc. Les sacristies recevraient les chartes; enfin, «si on voulait loger le garde chargé de veiller sur le *musée* et de l'ouvrir aux heures marquées pour que le public pût y avoir accès, on pourrait aisément lui préparer un logement dans le clocher». Cette métamorphose du clocher, devenu loge de concierge et réduit à «un ou deux étages», inscrit de manière exemplaire la destruction au coeur du réemploi éclairé.

L'ordre et la transparence propices aux apprentissages gouvernent pareille installation, qui servira effectivement de modèle à certains établissements. En thermidor an II, à Nancy, le conservateur Laurent décrit un aménagement d'église conduit sur ces plans: «Dans le bas, entre les pilastres, on a placé les statues. Sur la galerie, qui règne autour, on a mis des tableaux qui sont dans l'exposition la plus favorable (...). De plain pied à cette galerie est une salle spacieuse, arrangée et préparée pour y tenir l'école de dessin. La pièce qui servait de choeur aux religieuses (...) renferme les tableaux les plus précieux.»

Un arrangement identique est adopté à Toulouse pour le Musée provisoire organisé en l'an III. Son initiateur, Briant, ferme «de sanctuaire» pour en former un cabinet des estampes, avec un cabinet des médailles attenant. Le seul inconvénient tient à «l'emplacement qui reste au dessus des tableaux jusqu'à la voûte, (qui) se trouvant blanc, nuit prodigieusement à leur effet (...); ces jours très hauts forment des reflets qui détruisent une partie des effets d'une grande quantité de tableaux». On prévoit en conséquence de donner aux murs du pourtour une couleur sombre. Enfin, l'ancien petit cloître qui précède l'église peut se transformer en «grand vestibule» à condition de le «couvrir d'un plafond éclairé par des vitraux en verre»[18]. La rencontre est féconde dans tous ces cas entre le pragmatisme d'un aménagement de fortune et le dessein des circulaires parisiennes.

Ces mesures répondent d'abord à l'urgence: les anciennes constructions peuvent être réutilisées sans entraîner de frais supplémentaires. Mais, gouvernée par une perfection muséale à venir, l'accumulation d'un premier patrimoine se joue dans le temporaire de dépôts vite soumis à de multiples démé-

[18] E. ROSCHACH, *Le musée de Toulouse,* en *Inventaire des richesses d'art de la France,* Paris 1908.

nagements, au fur et à mesure de la vente des biens nationaux et du désir légitime de l'acquéreur de faire place nette[19]. Les livres connaissent une destinée parallèle, qui redouble et éclaire à la fois celle des oeuvres[20]. Les programmes du temps rassemblent en effet sous le même terme ce que Boissy d'Anglas appelle les «monuments des arts, des sciences et de la raison» et énumèrent complaisamment les bénéfices que le pays tirera bientôt de leur réunion et de leur libre accès. Bref, le musée ou la bibliothèque révolutionnaire, sur le champ libre des anciennes institutions culturelles, sanctionne une identification de la culture à des ensembles d'objets utiles à recenser, protéger et distribuer.

L'Etat apparaît ici comme le garant des ressources collectives de l'esprit, dépositaire des droits de la postérité. L'irruption de la politique démocratique dans la conscience antiquaire débouche sur un souci du patrimoine qui veut éteindre les discordes héritées de l'histoire, terminer la Révolution et inaugurer un temps remis à neuf. L'union, désormais rituellement invoquée, de l'utilité publique et de l'intérêt économique justifie d'ailleurs l'investissement. Car, au-delà de la besogne d'inventaire, un musée pourrait constituer «un nouvel embellissement pour Paris, à ajouter à la Bibliothèque royale, au Jardin des Plantes et au Cabinet d'Histoire naturelle».

La chute de la monarchie et les violences destructrices qui l'accompagnent radicalisent ce nouveau rapport à l'héritage. A la suite de la journée du 10 août, les collections royales sont mises à la disposition de la nation et le Louvre désigné pour leur servir de dépôt. La Commission des monuments, et en particulier son secrétaire Le Blond, caresse alors l'espoir d'être appelée à constituer le Muséum[21]. Mais le ministre de l'Intérieur, Roland, nomme une commission spéciale (Vincent, Regnault, Jollain, Cossart, peintres, Pasquier, peintre sur émail, l'abbé Bossut, géomètre) qui reçoit mandat de regrouper les

[19] Aucune étude d'ensemble n'a été consacrée aux dépôts révolutionnaires. Seuls les livres sont mieux traités, dès le siècle dernier, ainsi grâce à J.-B. LABICHE, *Notice sur les dépôts littéraires et la révolution bibliographique de la fin du siècle dernier...*, Paris 1880.

[20] Cf. S. BALAYÉ, *La Bibliothèque nationale des origines à 1800,* Paris-Genève, Droz, 1988, l'*Histoire des bibliothèques françaises,* III, Paris, Cercle de la Librairie, 1991, deux catalogues d'exposition, *«Sous la main de la Nation». La Révolution française et les bibliothèques,* Paris, D.L.L., 1988, et *1789. Le Patrimoine libéré. 200 trésors entrés à la Bibliothèque nationale de 1789 à 1799,* Paris, BN, 1989, ainsi que la thèse de H. DUFRESNE, *Erudition et esprit public au XVIIIe siècle. Le bibliothécaire H.P. Ameilhon,* Paris, Nizet, 1962, P. RIBERETTE, *Les bibliothèques françaises pendant la Révolution (1789-1795),* Paris, BN, 1970, enfin *Livre et Révolution,* «Mélanges de la bibliothèque de la Sorbonne», IX, 1989.

[21] L'abbé Gaspard Michel Le Blond (1738-1809), de l'Académie des Inscriptions (1780) a fait partie du Comité d'aliénation de la Constituante.

chefs-d'oeuvre épars dans les maisons ci-devant royales, comme dans les dépôts provisoires parisiens (Petits-Augustins, Nesles, Capucins, Cordeliers et Grands-Jésuites).

Parallèlement à cette appropriation nationale des collections, la Législative promulgue, le 14 août 1792, un décret sur la suppression des restes de la féodalité, considérant que «les principes sacrés de la liberté et de l'égalité ne permettent point de laisser plus longtemps sous les yeux du peuple français les monuments élevés à l'orgueil, au préjugé et à la tyrannie». Le bronze sera transformé en bouches à feu et les «restes de la féodalité» partout détruits. L'Assemblée charge toutefois la Commission des monuments «de veiller à la conservation des objets qui peuvent intéresser essentiellement les arts et d'en présenter la liste au corps législatif». L'enjeu devient vite celui de tout l'héritage français, sciences et arts mêlés.

Ainsi, sur proposition du chimiste Guyton-Morveau, député de la Côte-d'Or, à propos de la collection de Jehannin de Chamblanc, parlementaire dijonnais, la Convention décide le 10 octobre de réserver ce type de cabinet pour l'instruction publique, au lieu de le vendre à l'encan. Il s'agit de préserver, selon l'expression du citoyen Robert, membre du district de Dijon, tous les objets «propres à former le goût, à échauffer le génie et à susciter des artistes»[22]. De fait, lorsque la Convention décide la vente des biens confisqués, le 24 octobre 1792, elle autorise les administrations à conserver comme propriété départementale «tout ce qui peut (...) devenir dans des temps plus paisibles (...) un monument glorieux qui attestât à la postérité que le peuple français avait respecté, même au milieu des agitations d'une révolution sans exemple, tout ce qui perpétuait l'honneur des arts et des lettres et la gloire d'une nation sensible et éclairée»[23].

Pareille pétition de principe requiert de recenser l'ensemble des fonds disponibles. C'est ainsi que le 21 novembre 1792 la Commission des monuments affirme la nécessité d'inventaires détaillés afin «de rassembler et produire au grand jour l'état général de toutes les richesses que possède la République». Chaque département, prévoit-on, formera ses établissements publics, en destinant le surplus aux autres départements «afin de parvenir, autant qu'il sera possible, à une répartition égale des sciences et des collections». En parti-

---

[22] Voir le catalogue de P. QUARRÉ, *Un cabinet d'amateur dijonnais au XVIIIe siècle. La collection Jehannin de Chamblanc,* Dijon, Musée de Dijon, 1958, p. 7.

[23] Pour le cadre général des rapports des intérêts locaux aux intérêts de la Nation cf. G. SAUTEL, *Les jacobins et l'administration,* «Revue du droit public», 1984, 4, p. 899.

culier, l'organisation des divers musées de la République doit «faire refluer dans les départements la surabondance des richesses nationales concernant les arts qui se trouvent à Paris», et, inversement, établir des «compensations pour procurer à cette ville les chefs-d'oeuvre de la première classe qui se trouveraient dans les départements».

Le député Mathieu, dans un *Rapport* du 28 frimaire an II (18 décembre 1793), promet simultanément «l'établissement d'un grand nombre de cabinets et de musées dans toute la République», pour «vivifier toutes ces richesses, les centupler par cette utile et savante distribution, les animer au profit de l'ignorant qui les méprise». Pareille insistance a, il est vrai, pour fonction tactique d'exiger la dissolution de la Commission des monuments, accusée de manquer de civisme, au profit d'une nouvelle Commission temporaire des arts.

L'inventaire du patrimoine. Celle-ci envoie aux départements, en mars 1794, une *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver dans toute l'étendue de la République tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*[24] dont la rédaction avait été confiée à Vicq d'Azyr, le théoricien de l'anatomie comparée, et à Dom Poirier, bénédictin de Saint-Germain des Prés[25]. Cette alliance de l'érudit antiquaire et du brillant médecin est moins singulière qu'il n'y paraît. Vicq d'Azyr, qui avait publié en 1786 son *Discours sur l'anatomie comparée,* prononce l'éloge de Buffon à son entrée à l'Académie française le jeudi 11 décembre 1788, pour le créditer d'avoir le premier réuni la géographie à l'histoire naturelle, et d'avoir ainsi créé une nouvelle science. Hommage significatif, au moment où la distribution géographique des espèces devenait indispensable à leur définition, et qui vaut d'être rappelé pour éclairer l'ambition ultérieure d'un inventaire des «monuments»[26]. D'une certaine manière, Vicq d'Azyr ne fait ici que payer la dette de l'histoire naturelle, s'il est vrai que celle-ci, comme le soutient François Dagognet, «a bénéficié à un point qu'on devine mal des méthodes juridiques et scripturales». Plus spécifiquement, les intérêts antérieurs du personnage ne sont pas sans rapports avec le programme intellectuel d'un inventaire. Le souci statistique, le dessein d'enquête et de recensement, *via* la rédaction de questionnaires et la constitution d'un réseau de correspondants, ont été au coeur des entreprises de la Société royale de

[24] *P.V. du C.I.P.* III, p. 284.

[25] Elle est lue par Mathieu le 25 nivôse an II et adressée aux districts le 1er germinal: *P.V. de la C.T.A.* 1er novembre 1793, I, p. 21. Dom Poirier, nommé en messidor an III au Dépôt des Cordeliers, est mort à l'Arsenal en 1803.

[26] J. ROGER, *Buffon, un philosophe au Jardin du Roi,* Paris, Fayard, 1989, p. 391.

médecine dont il a été l'un des principaux acteurs[27]. L'épisode signe une première entrée au port du patrimoine. La mobilisation des capacités sur tout le territoire, la précision des instructions qu'elles reçoivent, les rappels à l'ordre des commissions, répondent en effet à l'enjeu de l'entreprise: légitimer la nouvelle propriété nationale. Le statut d'héritage collectif repose désormais sur l'utilité que garantissent les nouvelles procédures.

Voilà qui confère aux musées toute leur signification. De fait, la majorité d'entre eux datent, quant à leur projet, de l'an II et de l'an III, comme l'a montré Elke Harten. Ces initiatives relèvent sans doute du conformisme des administrations locales, et témoignent du zèle obligé de leurs agents. Elles s'inscrivent surtout dans une obsession pédagogique qui trouve dans chaque élément de la vie quotidienne prétexte à instruire et à endoctriner. Le cultivateur découvre ainsi dans sa «maison rustique», telle que le robespierriste Payan l'imagine, «des inscriptions simples et courtes, placées dans les appartements, (qui) font le texte de plus d'une utile leçon». A Etampes, en l'an III, on se propose de réunir musée, bibliothèque et grenier à blé dans la même église, car «ce rapprochement ferait une leçon bien sensible». Néanmoins, il est clair, lorsqu'on en vient à développer le propos et à citer des exemples, que la leçon de la bibliothèque est *a priori* plus sûre que celle du musée. Car c'est «lorsqu'un cultivateur déposera son bâton et sa pipe sur une table, pour lire un passage de Rousseau, (que) la dernière heure des tyrans ne tardera pas à sonner. Ces nouveaux résultats», conclut l'auteur du projet, «vous ne pourrez les obtenir qu'en plaçant les musées le plus près possible des places les plus fréquentées par le Peuple, pour ses besoins journaliers, ou pour ses autres affaires»[28].

Bref, de la maison au musée, peu de différences au sein d'une société devenue idéalement une vaste école. Tel est le cas du jardin des Tuileries, orné des effigies «des citoyens dont le souvenir et l'exemple élèveraient l'âme du peuple» (le monument à Bara martyr en sera le premier), et comprenant de surcroît «une palestre» et «des hexaèdres semblables à ceux où les philosophes grecs donnaient leurs instructions». Comme Détournelle en expose très clairement le programme dans son *Journal* en janvier 1794: «Tout doit avoir un but moral chez un peuple républicain. (...) Il doit trouver des leçons jusque dans

---

[27] Voir J. MEYER, *Une enquête de l'Académie de médecine sur les épidémies (1774-1794),* «Annales E.S.C.» 1966, 4, pp. 729-749 et J.P. DESAIVE et alii, *Médecins, climat et épidémies à la fin du xviiie siècle,* Paris-La Haye, Mouton, 1972; J.C. RILEY, *The eighteenth-century campaign to avoid disease,* Londres, MacMillan, 1989; sur son éloge par Cabanis et le lien à la philanthropie C. DUPRAT, *«Pour l'amour de l'humanité». Le temps des philanthropes,* Paris, CTHS, 1993, p. 32-33.

[28] Cité par E. HARTEN, *Museen und Museumsprojekte der französischen Revolution: Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte einer Institution,* Münster, Lit, 1989.

ses plaisirs». Un commun «esprit public» devient «l'air qu'on respire» dans «la République, c'est-à-dire la Vertu».

Dans un style contourné l'abbé Grégoire dit le dessein de «faire filtrer (l'instruction, besoin de tous) dans tous les rameaux de l'arbre social». Si, jusque-là, les «objets rares et précieux avaient été accaparés, pour servir l'ambition des familles ci-devant nobles», désormais, ajoute-t-il, «les bibliothèques et les musées formés avec choix sont en quelque sorte les ateliers de l'esprit humain». Au-delà du contraste rhétorique entre la confiscation et l'ouverture, entre l'élite et le peuple, l'essentiel est la multiplication des musées et des bibliothèques à travers tout le pays, à l'horizon du siècle qui vient. Car Grégoire dessine pour l'avenir une «démocratisation» qui touchera jusqu'aux pratiques quotidiennes de l'atelier ou de la boutique. «Si le XVI[e] siècle», écrit-il, «fut chez nous celui de l'érudition, le XVII[e] celui du goût, le XVIII[e] celui de la philosophie et des sciences, le XIX[e] les verra descendre des hautes théories à tous les détails qui peuvent perfectionner l'industrie et multiplier les jouissances de l'homme»[29].

Il esquisse dans ce but une géographie des établissements futurs d'après la qualité des lieux et la nature de leurs besoins. La répartition de leurs objets obéira à l'étendue de la population, et «suivant que les communes sont ports de mer, places de guerre, manufacturières, agricoles, etc.», principe que reprendra Chaptal en l'an IX. Enfin Grégoire s'oppose «à ce que l'on déplace, à ce que l'on dépèce certaines collections» en raison du «mérite résultant de la manière dont ces collections sont assorties». Car leur efficacité pédagogique repose sur le spectacle d'une succession d'oeuvres qui vaut compréhension de l'enchaînement de l'histoire.

Il reviendra à deux ministres de l'Intérieur de concrétiser ces logiques au sein des institutions: Bénézech d'abord, qui délimite les ambitions respectives du Louvre, de Versailles et des Petits-Augustins, Chaptal ensuite, qui définit le cadre du Conservatoire des arts et métiers et fixe plus largement la physionomie des musées de province[30]. La politique patrimoniale s'identifie à cette

[29] Grégoire (1750-1831) entre dans l'histoire de la révolution française grâce à son élection en 1789 par le clergé du bailliage de Nancy. Il soutient par la suite la légitimité du serment civique exigé des fonctionnaires ecclésiastiques, et sera le premier à prêter serment à la Constitution Civile du Clergé votée le 12 juillet 1790. Sur l'activité de Grégoire en général, voir A. GAZIER, *Etudes sur l'histoire religieuse de la Révolution française,* P., 1887, et ses *Oeuvres,* Liechtenstein-Paris, KTO Press et EDHIS, 1977, voll. 14.

[30] Pierre Bénézech (1749-1802) est destitué le 31 juillet 1797 pour des liens avec les royalistes; nommé préfet à Haïti par Bonaparte, il y meurt. J.A. Chaptal (1756-1832) est ministre de l'intérieur de 1800 à 1804. Voir M. PERONNET dir. *Chaptal,* Toulouse, Privat, 1988.

occasion à une répartition d'oeuvres – généralement secondaires, mais parfois de premier ordre – aux périphéries, tandis que les modèles canoniques sont réunis au centre, idéalement accompagnés de l'arrivée d'artistes et de savants étrangers en France, vraie patrie du savoir et de l'art[31]. Semblable initiative sanctionne une longue tradition centraliste, et inaugure une représentation de l'Etat dispensateur de collections dont la géographie et l'organisation des musées français garderont durablement la marque.

Le modèle du Louvre. Dès ses préparatifs, le Louvre est conçu comme un instrument de consolidation de la Révolution, ainsi que Roland l'annonce à David: «le museum aura un tel degré d'ascendant sur les esprits, il élèvera tellement les âmes, il réchauffera tellement les coeurs, qu'il sera l'un des plus puissants moyens d'illustrer la république française». Les premiers mois, toutefois, ne sont pas dépourvus d'hésitations, voire de volte-face entre Paris et Versailles, le Louvre et les différents dépôts. De fait ces rivalités provoquent un tel désordre administratif, les gardiens des dépôts refusant de livrer leurs monuments au Louvre, que le nouveau ministre, Garat, intervient le 31 mars 1793. La Commission des Monuments doit «rassembler toutes les indications convenables dans toute l'étendue de la République sur les divers monuments» (...), «le but définitif de ces travaux (étant) de former (des) musées dans divers points de l'Empire». La Commission du Muséum, quant à elle, est «particulièrement chargée de rassembler dans le Muséum français les objets capitaux que le simple droit de territoire autorise à y réunir et que l'opinion publique y désire d'ailleurs depuis si longtemps».

Garat, le 4 juillet 1793, appelant de ses voeux l'ouverture du Louvre pour le 10 août, affirme à la Convention que l'enjeu du musée est d'autant plus important que «les admirateurs du despotisme avaient toujours en vain tenté de (le) former, parce qu'ils n'y avaient jamais apporté cette activité d'intérêt que les seuls gouvernements républicains peuvent mettre à tout ce qui embrasse les idées grandes et généreuses». Les «Brevets de Commissaire du Muséum» fournissent le meilleur exposé de l'entreprise. Il s'agit de travailler à «l'emplacement de tous les objets d'art (...) de manière que chaque objet soit vu dans son meilleur état, le tout à dessein de commencer et de suivre un plan d'organisation pour le Muséum destiné à devenir public, à offrir aux artistes pour leur instruction et aux arts pour leur progrès la jouissance des richesses

[31] Voir A.M. Rao, *Esuli, l'emigrazione politica italiana in Francia, 1792-1802*, Napoli, Guida, 1992.

nationales qu'on y rassemblera, enfin à devenir le centre d'attraction des amateurs éclairés et des hommes d'un coeur pur, qui, savourant les délices de la nature, trouvent encore des charmes dans ses plus belles imitations».

Cette résolution était déjà clairement affichée dans la célèbre lettre de Roland à David le 17 septembre 1792: «Ce Muséum doit être le développement des grandes richesses que possède la nation en dessins, peintures, sculptures et autres monuments de l'art; ainsi que je le conçois, il doit attirer les étrangers et fixer leur attention, il doit nourrir le goût des beaux-arts, récréer les amateurs et servir d'école aux artistes. Il doit être ouvert à tout le monde et chacun doit pouvoir placer son chevalet devant tel tableau ou telle statue, les dessiner, peindre ou modeler à son gré. Ce monument sera national et il ne sera pas un individu qui n'ait droit d'en jouir. (...) La France doit étendre sa gloire dans tous les temps et sur tous les peuples; le Muséum national sera l'élément des plus belles connaissances et fera l'admiration de l'univers».

Destiné d'abord aux artistes, le programme se règle sur les *miscellanea* de la tradition académique. Car «c'est une étrange idée de croire qu'il importe aux artistes d'être à même de comparer facilement les différents âges et les différentes manières de chacun en particulier. (...) Le Muséum n'est pas exclusivement un lieu d'études. C'est un parterre qu'il faut émailler des plus brillantes couleurs; il faut qu'il intéresse les amateurs sans cesser d'amuser les curieux. C'est le bien de tout le monde. Tout le monde a le droit d'en jouir. C'est à vous de mettre cette jouissance le plus à la portée de tout le monde». Bref, «il vaut infiniment mieux qu'on cherche le beau de tous les genres pour s'en faire des idées grandes et à soi que de s'amuser à des comparaisons stériles qui ne tendraient qu'à une vaine critique». Le *Catalogue des objets contenus dans la Galerie du Muséum français* avertit de fait que «plusieurs raisons ont empêché qu'on ne classât tous les tableaux par Ecoles. On a cru devoir les mélanger, parce que ce système paraît le plus propre à développer le génie des élèves et à former leur goût d'une manière sûre et rapide, en leur présentant sous un même point de vue des chefs-d'oeuvre en divers genres. D'ailleurs cette disposition facilite aux amateurs la comparaison des objets».

Ce premier catalogue sommaire des collections ne mentionne que les noms des peintres, les titres et les dimensions des tableaux exposés sans ordre. La justification est la suivante: «on n'offre, pour l'instant, qu'une disposition provisoire; lorsqu'on sera en possession de la totalité qui doit former le Museum, lorsque le projet d'éclairer cet immense vaisseau par le sommet sera réalisé (...), alors, les discussions des artistes, des savants, des amateurs, auront

répandu une masse de lumière plus que suffisante pour arrêter définitivement le mode d'aménagement qui réunira le plus d'avantages...». *(Catalogue des objets contenus dans la galerie du Museum français, décrété par la Convention nationale le 27 juillet 1793 l'an second de la République française).*

La galerie de Roland est, de ce point de vue, traditionnelle: ses adversaires se recrutent chez les experts, porteurs d'une modernité muséologique que certaines réalisations européennes manifestaient déjà. Le programme d'un autre musée est décrit par le restaurateur Picault au ministre Garat le ler avril 1793. «On eût dû réunir tous les tableaux épars de la république et choisir les plus parfaits, ceux utiles à l'instruction et à l'époque des arts et ceux qui nous font voir les différentes manières des maîtres pour en faire une progression comparative». Le Muséum exige la qualité intrinsèque des tableaux pour ne pas «déparer la collection»; le rangement par écoles afin de ne pas «offrir dans le style une dissonance si tranchante qu'ils se détruisent mutuellement et privent l'amateur de l'instruction qu'il devrait acquérir»; une restauration parfaite des tableaux («je préférerais qu'un maître manquât au Muséum que d'y rencontrer le barbouillage de restaurateurs sans talents»); la qualité des «bordures, qui doivent être dignes des tableaux auxquels on les a destinées, surtout pour le Muséum»; enfin «le jour», ici «absent et luisant», qui doit céder à un éclairage par le haut, «seule manière qui convienne». Mais Picault dans ses *Observations* réunit aussi à ces arguments de «connaisseur» expert ceux de l'amateur sensible à l'effet d'ensemble d'une exposition de curiosités. Car si d'une part «le Museum provisoire offre une masse de tableaux rangés sans choix, sans goût et même sans connaissance», de l'autre «on ne paraît pas avoir eu en vue de donner une idée de ce que pouvait et devait être le Museum, puisqu'on n'a laissé aucuns lieux propres à placer des bustes, des statues et autres objets curieux».

La querelle des experts et des artistes. Dans ses *Réflexions...,* Lebrun soutenait de même, se souvenant sans doute de Winckelmann, que «tous les tableaux doivent être rangés par ordre d'école et indiquer, par la manière dont ils seront placés, les différentes époques de l'enfance, des progrès, de la perfection, et enfin de la décadence des arts». Ses *Observations,* plus développées, commentent en ces termes la présentation du Louvre: «prétendre qu'en mélangeant (tous les tableaux), ce serait le système le *plus propre à développer le génie des élèves et à former leur goût d'une manière sûre et rapide, en leur présentant sous un même point de vue des chefs-d'oeuvre en divers genres,* c'est raisonner de manière un peu systématique. Il me semble que le génie d'un élève se développera bien mieux, et que son goût se formera bien plus sûrement, lorsqu'il pourra contempler une belle

suite de tableaux d'une même école, lorsqu'il pourra suivre un maître dans ses progrès et dans les différents âges de son talent, que lorsqu'il verra un paysage à côté d'un tableau d'histoire, une bambochade à côté d'un Raphaël, arrangement aussi ridicule que le serait celui d'un cabinet d'histoire naturelle, où, loin de distinguer chaque genre et chaque famille, on mettrait une coquille à côté d'un oiseau, un poisson à côté d'une plante, etc. N'est-il pas vrai encore que si les tableaux se trouvent rangés par écoles l'élève pourra mieux juger du mérite des différents maîtres de cette école?». La collection d'histoire naturelle fait ici exemplairement figure de modèle pour la collection d'art national.

Les Commissaires du Muséum répondirent: «Nous ne croyons pas que le public partage cette opinion, quoique appuyée par des autorités de poids; il nous a paru satisfait de l'ensemble et de la variété que la galerie présente dans son état actuel. Cependant, les commissaires sont bien dans l'intention, lorsqu'ils jouiront de toutes les salles qui doivent compléter le Muséum, d'en arranger une selon ce système d'*écoles* pour mettre les amateurs érudits à portée de satisfaire leur goût sous ce rapport, et se rappeler agréablement et sans peine l'histoire chronologique de l'art». Un débat fondamental autour de la notion d'expertise muséographique domine donc les vicissitudes de ce Louvre révolutionnaire. L'affrontement de deux hommes, Roland et Lebrun, peut le résumer. Le ministre se veut le restaurateur, autant que de la grande peinture, de la place centrale du peintre au sein du système des arts. L'exclusion du marchand de l'espace du musée se légitime d'une moralisation des arts, en laquelle Roland place ses espérances: «par là je réussirais, peut-être, au moins indirectement, à dégager la langue, et dès lors l'étude des arts, des mots nouveaux et conventionnels que les marchands y ont jetés: mots mal compris par celui qui sert les arts, mots propres à faire croire à celui qui les a pu retenir qu'il ne faut que cela pour être connaisseur, mais dont l'usage a peut-être plus que tout autre chose contribué à retarder les progrès de notre école».

A l'inverse, Lebrun, dans ses *Réflexions,* conteste le monopole reconnu aux seuls peintres, et recommande de placer les connaisseurs à la direction du Muséum. Car eux seuls «ont les lumières nécessaires pour être employés à la formation du Muséum, et les artistes ne peuvent et ne doivent y concourir». En effet «un peintre adopte la manière d'un maître qui lui plaît; il veut approcher un style qu'il admire, et hors-delà il ne voit plus rien (...) au lieu que le connaisseur, accoutumé par état à reconnaître dans tous les tableaux indistinctement le mérite réel (...) leur donnera à tous la place qu' ils doivent occuper». Cette impartialité propre aux seuls connaisseurs est appuyée de précédents historiques (les «combats de peinture» de Corynthe et de Delphes) mais surtout de la considération des mécanismes du marché actuel: «de nos jours, lors-

que les tribunaux ont besoin d'experts, lorsqu'il s'agit de faire un inventaire ou une estimation, a-t-on recours aux artistes? Non, mais aux connaisseurs. (...) Les artistes les plus habiles ont porté sur les tableaux des jugements faux». Et Lebrun rappelle les erreurs les plus célèbres pour conclure: «quant à moi, ma porte est ouverte tous les jours, on peut m'apporter des tableaux de toutes sortes, et je promets une récompense à qui pourra me tromper». Cette formule sera reprise dans les *Observations...*: «On ne sait pas ce que l'on n'a pas appris, et ce n'est qu'après trente ans d'étude, d'expérience, de comparaison, de voyage à l'étranger, où j'ai vu tous les cabinets et toutes les collections les plus célèbres, que je suis parvenu à acquérir les connaissances qui leur (aux artistes) manquent et sur lesquelles je provoque toutes les preuves».

A l'en croire, les peintres placés à la direction du Muséum ont ainsi commis trois types d'erreurs: ils ont confondu des peintres entre eux, ils ont pris des copies pour des originaux, et, ignorant les techniques des anciens maîtres et la préparation de leurs couleurs, ils ont fait «gâter les tableaux de la République» par de mauvaises restaurations, en employant souvent «l'inexpérience de leurs élèves» au lieu de recourir à un concours de rentoileurs ou de restaurateurs. Tout se passe comme si ce premier musée voulait illustrer le refus du monde de l'art «marchand» – et aussi du monde érudit de l'expertise – au profit d'un monde de l'art identifié aux principes. Ce système implique, en toute rigueur, la confusion chronologique et géographique. C'est autant l'avis de Roland que d'un «davidien» comme Paillot de Montabert qui donnera plus tard dans son manuel de formation de l'artiste une formulation achevée de cet idéal: il faut «rapprocher, réunir, exposer ensemble des qualités ou des conditions qui ne se rencontrent que par hasard et chez des maîtres de différens âges et de différentes écoles. C'est donc l'art qu'il faudrait montrer et non les maîtres; ce sont les grandes parties de l'art qu'il faudrait spécifier par des exemples désignés, et non les écoles qu'il importerait de classer et de mettre en évidence». Bref, «en confondant les écoles, les noms, les pays, on éclaircirait la méthode, les caractères et les lois de l'art». Cet espace uniforme, régi par la seule valeur en soi du tableau, sans considération, à la limite, du maître, serait divisé en salles consacrées respectivement aux «tableaux excellents par la composition», aux «tableaux qui se recommandent par le dessin», à ceux «dans lesquels le coloris est la partie dominante», ensuite à ceux qui «se distinguent par le clair-obscur», enfin à ceux «qui sont remarquables par la touche». Une subtile hiérarchie règlerait ensuite les détails de chaque division.

Le statut de l'histoire de l'art est alors incertain, comme l'a rappelé ici même Edouard Pommier. Plus spécifiquement, la crise muséographique est un épisode du réaménagement général des compétences du praticien et de

l'expert. L'institution a révélé le besoin d'un corps spécifique en même temps qu'elle se refusait, par principe, à le constituer. A «l'impossible naissance du corps professoral», en raison de la «crainte de voir se reconstituer une corporation qui détiendrait, comme le faisait l'ancien clergé, un pouvoir idéologique (...) sur l'avenir de la République» (Dominique Julia), répond une impossible naissance du conservateur-expert. Des commissions instables car vite renouvelées, des individualités artistiques ou scientifiques étrangères les unes aux autres, sans direction centrale, s'installent à la tête des établissements, soumises de surcroît à toutes les vicissitudes des «factions» auxquelles elles sont immédiatement identifiées.

Au début du XIX[e] siècle, Paillot de Montabert fournira l'état le plus précis du statut de l'artiste par rapport au «connoisseurship»: «quant à l'histoire de l'art en particulier et à la connaissance des tableaux et des maîtres, je conviens que ce qui importe aux élèves, c'est plutôt de savoir comment il faut s'y prendre, pour bien faire, que de connaître les noms et l'âge de ceux qui ont bien fait ; cependant je pense que la science de l'historique de l'art est indispensable à l'artiste, parce qu'elle pourra le guider et lui faire retrouver des points de repère utiles pour l'analyse de la théorie, et qu'indépendamment de cet avantage, il pourra tirer parti des circonstances où on le consultera sur la rareté, l'originalité et le prix des tableaux. En effet, en cent occasions on recherchera son instruction à cet égard, et cela ne fera qu'ajouter à son crédit et à son agrément. D'ailleurs l'accès dans les cabinets précieux lui étant rendu facile, par ce moyen, cela le mettra en rapport avec de puissans protecteurs. J'entends dire toutefois que ce talent ne sera chez lui qu'accessoire, et qu'il ne disposera pas du tems destiné à ses progrès pour ranger des cabinets, assister aux ventes, écrire l'histoire des dates et étudier de stériles nomenclatures» (*Traité de la peinture,* tome 3, p. 521). Plus tard enfin, le restaurateur Horsin-Déon n'hésitera pas à écrire que «chaque catégorie de travailleurs doit avoir son bâton de maréchal: pour les artistes l'Institut; pour le commerce des arts et ses amateurs l'Administration des Musées. C'est une récompense qu'un bon gouvernement doit promettre à celui dont la carrière fut honorable et laborieuse» (*De l'organisation des musées nationaux,* Paris, 1849).

Enfin, l'espoir d'une régénération des arts dont le musée serait l'instrument achoppe rapidement sur la nature même des collections. Certains fleurons du musée, s'ils peuvent se révéler utiles à l'apprentissage du métier, n'en appellent pas moins la condamnation des coeurs vertueux et des esprits républicains; la Révolution ne se tient pas pour si fermement établie qu'elle puisse y laisser errer les regards de chacun. Varon, l'un des membres du Conservatoire, reconnaît que le talent des vieux maîtres «ne retrace point au peuple

régénéré les fières leçons qu'il aime, il n'est rien pour la liberté; on serait tenté de briser tous ces hochets du délire et du mensonge, si l'on ne comptait pas sur sa force pour en éviter les prestiges». (*Rapport du Conservatoire du Museum National des arts, fait par Varon* (...) *au Comité d'Instruction publique,* 7 prairial an II (26 mai 1794).

Bref, le musée conserve les toiles nocives pour leur seul usage «technique». Sa légitimité devient alors en partie instrumentale: les leçons de ses chefs-d'oeuvre, bien comprises, permettront d'enrôler les moyens de l'art à des fins neuves d'édification politique et morale. Le raisonnement isole le talent – mal utilisé, ou laissé à lui même – de la condamnation d'un régime dans la mesure où sa reconnaissance – qui mène à sa réappropriation – est gage de réussite dans l'avenir. Le musée soumet l'héritage à une temporalité inédite, celle des chefs-d'oeuvre à venir. Il illustre ce faisant une inscription inédite du statut de l'artiste dans la sphère publique, comme dans l'histoire des sociétés – une inscription entre histoire à construire, projet d' émancipation, et passé irréversible.

De cette contradiction de la muséographie jacobine participe l'*Essai sur le Muséum de Peinture* d'Alexandre Lenoir (1761-1839) qui propose de classer «les productions de la peinture (d'une manière) favorable à l'instruction publique par les rapprochements qu'elle nécessite: c'est lier l'histoire des arts à celle des tems (...) Ainsi que je parcours l'histoire des différents peuples dans une chronologie concordante, de même je puis voir marcher l'art, à une même époque, chez différents peuples à la fois. Il résulte de ce système que l'observateur est forcé de se rendre compte des causes qui retardaient le progrès des arts chez tel ou tel peuple, tandis qu'ils fleurissaient ailleurs». A l'intérieur de cette histoire philosophique «chaque genre serait classé séparément et formerait, en quelque sorte, un muséum particulier dans l'ensemble général». Les tableaux de la Grande Galerie, distribués «sur l'échelle des siècles», offriraient une «histoire suivie de la peinture». Des salles seraient réservées à la sculpture: l'une aux antiquités égyptiennes, étrusques, indiennes, l'autre aux «chefs-d'oeuvre dus au ciseau des Grecs», la troisième aux «ouvrages inférieurs aux chefs-d'oeuvre antérieurs» (sans doute ceux des temps gothiques). Enfin la dernière renfermerait les «plus beaux ouvrages des statuaires modernes les plus célèbres. C'est désigner par avance Michel-Ange pour l'Italie et, pour l'honneur de la France, Jean Goujon, Germain Pilon (...)».

Le savoir positif de la marche de l'art est appelé à régir, à l'avenir, le Muséum. Le souci pédagogique domine cette esquisse «conforme au bon goût et à la raison». Débouchant des quatre salles de sculpture, le visiteur pénètrerait dans une section de peinture soumise au même principe chronologique.

La Grande Galerie, «partagée en cinq divisions égales» n'offrirait «à l'oeil qu'un espace assez circonscrit pour qu'il ne s'égare pas sur cette multitude de tableaux». Charmé par l'exposition, l'amateur aurait été, de son propre mouvement, forcé d'observer des «rapprochements», bref contraint par les sens de s'instruire.

En l'an III les *Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum national,* dernier volet de la trilogie pamphlétaire de Lebrun, relèvent largement du même propos. L'opuscule déplore qu'on n'ait pas «formé un plan conforme à l'importance de ce travail», soumis «aux artistes et aux amateurs» pour «recevoir leurs avis et s'assurer qu'on avait trouvé la meilleure route à suivre. Il eût fallu connaître tous les chefs-d'oeuvre que possède la République, et tous les objets rares qui doivent concourir à former le Muséum le plus instructif et le plus complet». Les deux grandes questions de la muséologie du temps sont excellemment résumées: «en combien de sections doit-on diviser le Muséum?» et «de quelle manière éclairera-t-on le Muséum?». Les sculptures, les vases, les objets précieux doivent être éclairés latéralement, pour «jouir entièrement de leurs détails», au rebours des peintures. Le marchand préconise une division en neuf sections, qui débute par le département égyptien: «j'offre aux Français les premiers essais de l'art, les objets du culte de cette nation, ses usages, les *Termes,* les *Isis,* les *Osiris,* les *Sphinx,* les *Canopes,* tout l'appareil de leur superstition et de leur idolâtrie; enfin les petits modèles tracés sur des échelles exactes de leurs immenses pyramides, leurs sarcophages, leurs momies, en un mot tout ce qui peut nous éclairer sur ces peuples».

Au reste, le principe historique est affirmé dès l'*Introduction,* au-delà de la rhétorique convenue de l'éloge du dessin: «Je ne cesserai d'écrire pour un art dont l'utilité est de faire connaître les moeurs, les costumes, les évènements et en quelque sorte l'histoire des nations, en même temps qu'il rend à l'oeil étonné toutes les productions de la terre. Cet art est rival de la nature, puisque par la magie de ses effets, il rappelle les siècles écoulés, les monumens détruits, les hommes abimés dans le torrent des âges; art vraiment suprême, puisqu'il est le langage de tous les temps et de tous les peuples». A l'issue de son parcours, tout se passe comme si le visiteur était contraint de s'instruire.

L'affirmation d'une légitimité du conservateur. Si l'épisode révolutionnaire a révélé, dans l'urgence des saisies puis au cours de la lutte contre le vandalisme, le besoin de spécialistes en matière d'attribution, d'estimation, de restauration, puis d'étude et de pédagogie des oeuvres, bref de conservateurs, on s'est souvent refusé, au moins à Paris, à les chercher ou les reconnaître dans les professions liées au collectionnisme et au marché, préférant recourir aux structures

des académies et des écoles de dessin, bref au champ pédagogique et charitable, économique et civique, autant que spécifiquement artistique, des mondes du dessin.

L'enjeu politique et savant de la définition du «conservateur» est évident dans le *Rapport sur la suppression de la Commission du Museum* du 27 frimaire an II (17 décembre 1793) présenté par David. A cette occasion, on apprend en effet que «le mot de commission était devenu insignifiant parce qu'il signifiait tout; je vous présente, écrit David, l'idée et la dénomination d'un Conservatoire du Muséum des Arts qui sera sans cesse, par son nom même, rappelé à ses devoirs ; son objet, qui a un centre commun, se ramifie en plusieurs branches assez distinctes pour exiger des hommes particulièrement éclairés dans chacune des parties principales». Certes, il convient de ne pas surestimer cette initiative au point d'en faire un tournant terminologique décisif, voire l'acte fondateur d'une profession ou d'une fonction nouvelle. On notera cependant que David, outre l'accent mis sur la responsabilité éminente du Conservatoire à l'égard de la Nation, voire de la postérité toute entière, insiste sur la compétence à attendre des hommes qui le composent, aux différents niveaux de l'administration du Muséum. Il reprend à cet effet les arguments «techniques» évoqués par restaurateurs et marchands, et en donne une traduction politique, assimilant les responsables des erreurs commises aux membres de «factions» abhorrées. Les beaux-arts, dit-il, doivent être considérés «sous deux rapports, l'un moral, l'autre commercial, le rapport moral (exigeant) la plus grande perfection et le commercial la plus grande extension». David se fait en somme le porte-parole d'un milieu déçu – celui des jeunes peintres mieux instruits à la suite des diverses initiatives de la fin de l'Ancien Régime, fascinés par sa réussite et privés de commandes (Thomas Crow) –, comme des marchands dont la compétence est déniée et le commerce ruiné. C'est dans le cadre de l'inves-tissement jacobin sur le musée, tenu pour une véritable école du peuple, que s'opère une valorisation inédite de la fonction de conservateur, laquelle doit servir aussi une reconnaissance nouvelle de l'importance «professionnelle» mais aussi politique des arts. On assiste donc à la nécessaire définition de compétences spécialisées propres au conservateur, tandis que se constitue parallèlement une administration des musées. La variété et l'étendue des opérations de la Commission des Arts, qui suscitent une correspondance complexe dans toute la France, déterminent en effet, le 15 brumaire an III (5 novembre 1794), la création d'un bureau spécialisé, appelé Directoire de la Commission Temporaire des Arts.

Cette volonté d'efficacité entraîne la définition d'un «profil» de membre des Commissions qui n'est plus l'artiste de la première période. Le physicien

Charles résume bien le sens de cette évolution dans un rapport au Comité d'Instruction Publique du 25 brumaire an III «pour justifier les choix de collaborateurs faits par la Commission Temporaire». «La critique, en parcourant cette liste, pourrait dire», y lit-on, «qu'on n'y trouve pas de noms célèbres dans les arts et déjà consacrés de leur vivant à l'immortalité. Nous leur répondrons que dans les sciences et les arts, il y a deux objets principaux à considérer; d'un côté le génie, le talent qui enfantent les chefs-d'oeuvre, de l'autre la sagacité et l'érudition qui les contemplent et les comparent. Les uns et les autres ne s'excluent pas toujours, mais rarement se trouvent-ils réunis dans le même individu. Ce sont ces productions du génie et des arts que nous sommes chargés de rechercher et de recueillir de toutes parts. Pour inventorier et soigner des tableaux, rassembler des instruments ou des morceaux de musique, il faut sans doute les connaissances qui y sont propres ; mais ces connaissances sont absolument indépendantes du génie qui a su les produire. On peut même assurer qu'il n'y a aucun rapport nécessaire entre le talent transcendant des premiers, et les travaux très ordinaires d'un conservateur éclairé. Il faut à la Commission des artistes éclairés sans doute; mais, par-dessus tout, il faut qu'ils puissent y consacrer leur temps presque tout entier, et c'est après s'être assurée qu'en effet les membres désignés peuvent servir utilement la chose publique, qu'elle les a indiqués au Comité d'Instruction Publique».

Au Louvre le nouveau Conservatoire de cinq membres du 10 germinal an III (30 mars 1795) voit «reparaître le personnel de l'Ancien régime» (P. Leliè-vre), avec Hubert Robert, ancien garde des tableaux du roi, Fragonard, Pajou, ancien garde des Antiques, associés à Picault et de Wailly. Mais surtout, le 3 pluviôse an V (22 janvier 1797) le Muséum prend le nom de Musée central des Arts, et est confié à un *Conseil d'administration* qui réunit deux administrateurs et un conseil de six artistes dont le champ de compétences est étroitement limité à la muséographie et à la restauration des oeuvres. Il s'agit de mettre en place une cellule administrative qui reçoit mission du ministre de l'Intérieur d'organiser un «établissement où tout porte un caractère d'ordre, de dignité et d'utilité publique».

Le prétexte de cette réorganisation est fourni par la mise en évidence de dépenses injustifiées. Mais le Ministre invoque surtout, de manière caractéristique, la distance énorme entre «la bonne volonté individuelle ou même collective» et la «bonne administration». Les «deux vices de l'organisation faite par le Comité d'Instruction publique» sont les suivants: «premièrement, elle exigeait de fait trop de temps de la part des conservateurs, ce qui les aurait forcés, s'ils s'étaient entièrement dévoués au service du muséum, à renoncer aux travaux qui intéressent leur gloire et leur fortune. Je pense», ajoute le ministre, «qu'a-

vec cet inconvénient on ne pourrait jamais placer auprès du Museum que des talents inférieurs, ce qui nuirait à la considération que doit avoir l'établissement. (...) L'autre vice de l'organisation du Comité consiste à exiger que des artistes deviennent des administrateurs, ce qui est tout opposé à leur éducation primitive, à leur génie et contraire à leur manière d'être habituelle». Le musée conserve un conseil d'artistes où les nominations répondent à «l'humanité et l'utilité»: c'est-à-dire qu'il procure une sorte de retraite aux talents, notamment au «patriarche de la peinture», Vien.

*Les tâches de la conservation au seuil du XIX*ème *siècle.* Les tâches des premiers mois ont partout mobilisé une mince élite de praticiens ou de connaisseurs, parfois dc libraires et bibliothécaires, et le cas échéant de marchands. Les «recherches, transports et inventaires, récolements et conservation» débouchent sur un triage des oeuvres, c'est-à-dire une patrimonialisation publique des meilleures. Les commissaires au récolement reçoivent vite la responsabilité de musées, ouverts fréquemment dans les locaux d'évêchés ou de monastères supprimés. S'ils retournent, le cas échéant, aux emplois traditionnels de la sphère du dessin, une fois le musée fermé ou dispersé, on assiste souvent, au contraire, à un cumul des fonctions, le conservateur-peintre, parallèlement au tri des tableaux du dépôt provisoire, exécutant décorations et peintures, ainsi pour les fêtes patriotiques, ou ouvrant une école de dessin. Dans bien des cas d'ailleurs, il n'y a pas de solution de continuité entre les organisations anciennes et nouvelles. Ainsi le fonds des écoles de dessin d'Ancien Régime comprenait en général les apports des professeurs eux-mêmes, l'enseignant amenant traditionnellement des objets d'étude, au moment de son recrutement. La tradition se poursuit à travers le recensement et l'étude des collections saisies par les professeurs pour nourrir les musées ou les écoles centrales. Bientôt, ces professeurs interviennent aussi auprès de l'administration parisienne pour obtenir une distribution avantageuse de toiles et de statues, de moulages et de copies, quand débutent les répartitions d'oeuvres en faveur de la province. En d'autres termes, on assiste dans la pratique du conservateur au passage d'une conduite libérale à celle du fonctionnaire du XIXe siècle.

L'institutionnalisation et l'accroissement des collections provinciales ont requis une énergie considérable de la part de leurs responsables, dans un contexte difficile. Une totale absence de moyens ou presque est en effet le trait marquant de ces jeunes institutions. Ce n'est qu'à grand peine, souvent, qu'on peut confectionner des protections, placer des verres sur les gravures, faire encadrer des toiles, voire acheter une échelle pour déplacer et accrocher les oeuvres. Un peu partout, divers expédients semblent avoir été utilisés pour

payer les frais du nouveau musée – au premier chef la vente d'une partie des matériaux de l'ancien dépôt révolutionnaire. Le personnel n'est pas moins insuffisant que les ressources pécuniaires. Souvent réduit à un concierge, il ne peut suffire à des tâches de transport et de placement souvent considérables. Les gardiens, lorsqu'ils existent, ou qu'ils ne sont pas fournis le jour d'ouverture par le commandant de la place, sont fréquemment d'anciens acteurs subalternes du monde du dessin, vieux modèles, ou à Paris ex-Suisses ou frotteurs des Tuileries et Versailles. L'évocation de leur bonne volonté, leitmotiv des échanges administratifs, est avec celle de leur vigueur physique le meilleur signe de la différenciation entre la besogne toute d'exécution qu'on leur assigne et les responsabilités intellectuelles supérieures qu'assume le conservateur. Le conservateur du musée de Versailles, Lauzan, écrit en 1805 de son employé qu'il «est une machine qui semble n'avoir reçu de Vaucanson que la portion d'intelligence et le mouvement strictement nécessaires pour cette sorte de travail».

Enfin les velléités, évoquées ici et là, de nommer des «démonstrateurs» au sein des musées ont connu peu de succès. Le recours à une sociabilité «médiatrice» pour pallier les insuffisances de l'institution est régulièrement évoqué au long de la décennie, mais toujours sur le mode du militantisme, sans connaître de réel développement. La visite de musées devient ainsi un des loisirs recommandés aux élèves de l'Ecole Normale, futurs intermédiaires culturels par excellence. Surtout, la Société républicaine des arts caresse le projet d'«assigner un ou plusieurs jours par décade où les artistes se réuniraient au Muséum pour y disserter sur les ouvrages, y développer, y faire naître des idées, des vues nouvelles, suivre les maîtres dans les routes diverses qu'ils ont tenues, analyser leurs beautés comme leurs défauts, et rendre le public témoin de ces entretiens». C'est là renouer avec le modèle de la conférence académique bien davantage qu'annoncer le programme de nos contemporains «médiateurs» de musées.

Les incertitudes de la nouvelle institution municipale, après l'arrêté consulaire, inspiré par Fourcroy, qui prescrit de mettre à la disposition (et à la charge) des communes les bibliothèques, musées et jardins botaniques précédemment constitués aux chefs-lieux de districts, sont à l'origine, dans les musées comme dans les bibliothèques naguère étudiées par Hélène Dufresne, d'une crise institutionnelle quant à la notion même de conservation. Celle-ci conduit à redistribuer des fonds, et à en dilapider d'autres, et amène à s'interroger sur le statut, la tâche et les véritable légitimité du conservateur, lorsqu'il est encore à son poste. La rédaction d'un catalogue de chaque établissement, exigée en principe par l'administration pour «juger de leur plus ou moins grande importance, et des fonds nécessaires», constitue sans doute la responsabi-

lité essentielle des conservateurs. Sur la décennie, ils ont été régulièrement assimilés, avant tout, à des rédacteurs d'inventaires, partie intégrante de l'ensemble des personnels engagés dans le vaste effort de la statistique.

L'histoire des premiers conservateurs de musées participe ainsi de cette mobilisation des élites dans la volonté d'inventorier le legs de l'Ancien Régime qui est l'une des grandes affaires de la Révolution. Employés, souvent avec enthousiasme, au recensement, parfois complaisant, des richesses dont on s'enorgueillit, et auxquelles il faut trouver à la fois un abri et un usage, les conservateurs ont d'abord pu exciper de l'utilité de la tâche. Ces années ont vu un remarquable effort de publication de catalogues. Les nouveaux conservateurs, qu'ils soient historiens néophytes ou familiers des collections, tiennent la plume avec plus ou moins de bonheur et de compétence, mais tous également convaincus de l'importance de leur tâche. Le cadre et le style d'un genre s'élaborent, dont le premier XIXe siècle, jusqu'en 1830 environ, héritera sans grandes modifications. Par ailleurs, le catalogue, adjuvant de l'égalité, est aussi censé garantir contre une nouvelle flambée vandale en diffusant largement un intérêt pour les musées dont on déplore communément l'absence, et que seul pallie le ressort patriotique à l'occasion des expositions du butin des armées françaises au Louvre.

Ce n'est que par la suite que le retour aux pratiques éclairées de l'Ancien Régime, la re-légitimation du statut de l'amateur, ont pu permettre, le cas échéant, aux responsables des collections d'évoquer une sociabilité locale qu'il fallait encourager et servir. A Rennes, «pour rendre (le musée) plus utile, le conservateur d'histoire naturelle se propose de faire un cours gratuit et celui de la galerie de Peinture (de) donner des leçons gratuites de dessein aux jeunes gens peu aisés qui se livrent aux arts mécaniques tels que menuisiers, serruriers, etc.». Transformer de la sorte le musée en école de dessin, c'est le justifier aux yeux de la communauté, en dépassant l'image, *a priori* accablante une fois l'inventaire terminé, d'un simple dépôt ou d'un «magasin».

Les conservateurs sont demeurés de la sorte dans la sphère traditionnelle de l'enseignement du dessin : priorité est donnée, dans le recrutement, aux artistes locaux, anciens élèves des maîtres parisiens le cas échéant, et professeurs, d'abord à l'école de dessin, puis à l'école centrale. Les éventuels concours ouverts pour une place de conservateur du musée prévoient l'exécution de dessins, sur le modèle des recrutements de professeurs. Beaucoup d'entre eux sont tenus d'ouvrir un cours gratuit de dessin, tout en se vouant à l' oeuvre de patriotisme local que constitue la surveillance, voire la restauration et l'accroissement, des collections. Bref, une fois disparu l'imaginaire d'utopie des premières années, le conservateur de musée trouve une place dans le

panorama des fonctionnaires de l'Universel grâce à l'aura du pédagogue philantrope dont il bénéficie, en tant qu'héritier de la tradition des écoles de dessin, à son image d'artiste citoyen, restaurateur si besoin est de la collection, enfin à son caractère d'homme sociable, plein de bonne volonté pour rendre utile la collection qu'il a l'honneur de garantir à la postérité.

Un parcours historique. Plusieurs modèles d'exposition de l'art sont disponibles dans la décennie 1780-1790, dont chacun a ses partisans, entre les cabinets privés et ceux dont rêvent les Encyclopédistes, les «musées» ou lycées des sociabilités parisiennes, le Salon «académique», enfin et surtout le programme «administratif» d'un muséum au Louvre. La collection du Roi, jugée sans emploi, inutile car «enfouie» dans les palais, suscite en effet un intérêt considérable; elle cristallise la thématique d'une régénération de la peinture, en paraissant devoir en fournir l'instrument; elle évoque aussi l'idéal des galeries antiques, à la fois réformatrices des moeurs et inspiratrices du goût. L'administration imagine alors une institution conforme à ses valeurs comme au mouvement de la sociabilité, qui satisfasse à une publicité inédite des arts et au *connoisseurship* élaboré peu à peu au sein des milieux marchands et collectionneurs.

Tout se passe comme si la publicité des collections du Prince, réalisée ici ou là en Europe, intervenait en France sur un mode à la fois patriotique et régénérateur. Ainsi s'éclaire la représentation française du musée, liée au gouvernement et à la hiérarchie des arts, à la spécificité didactique de la grande peinture nationale, à l'absence aussi de statut de la critique, comme l'a montré Richard Wrigley, et plus généralement aux conditions de l'admiration «publique» au sein d'une monarchie «absolutiste». Le projet de d'Angiviller reprend le modèle déjà proposé ici ou là en Europe d'une collection «éclairée» par sa disposition autant que par son choix et chargée de former des élèves grâce au panorama des excellences de tous les genres et de toutes les écoles. Mais il innove par l'appel à l'opinion publique et par l'exaltation des vertus des grands hommes qui lui confère une dimension morale : ce caractère civique est antérieur à la réappropriation révolutionnaire.

La décennie 1790 inaugure un déclassement radical et inédit de l'héritage du pays au cours duquel toutes les questions posées par la relation des sociétés de l'âge moderne avec leur patrimoine font l'objet d'une remise à plat. Héritiers des idées qui circulent dans l'espace public du XVIII[e] siècle, dans le monde des sociétés de culture et des artistes, dans la sphère gouvernementale acquise au sens de l'héritage et à la nécessité d'une pédagogie de l'exemplarité, les hommes de musées, de la Révolution à l'Empire, sont confrontés dans l'ur-

gence à des réalités contradictoires. D'une part, il faut permettre au peuple de connaître les plaisirs traditionnels du connaisseur, et donc faire circuler les valeurs du beau et du grand, plus largement et plus égalitairement. Les artistes doivent eux aussi trouver dans l'accès libre aux collections royales des modèles à imiter. L'émulation, le progrès des arts, la prospérité nationale sont à ce prix. La culture du Musée participe de ce mouvement utilitaire mêlant propagande et représentation du passé comme patrimoine, et soulevant toutes les questions de la muséographie moderne. Quel ordre de présentation faut-il choisir? celui du regroupement stylistique qui met en valeur les continuités esthétiques, ou celui de l'exposition chronologique conforme à l'idée du progrès, fondé sur la nature et sur une mémoire toute entière projetée vers l'avenir? Car les oeuvres énoncent à la fois ce que les hommes peuvent et ce qu'ils doivent être, comme le pensait Jean-Jacques Rousseau. De fait, les transformations politiques successives, la rupture de plus en plus affirmée entre 1789 et 1794 avec la société d'Ancien Régime, entraînent une série de mesures contradictoires. Les confiscations et les transferts de biens – de la Monarchie, de l'Église, de la noblesse –, la violence symbolique ou réellement destructrice exercée sur les signes de l'ancienne société, les disparitions causées par la négligence ou par le zèle des patriotes, les démolitions dues à la soif du profit, enfin la pédagogie de l'oubli qui souhaite effacer les traces d'un passé corrupteur – toutes ces dispositions dictent, à Paris comme en province, des choix décisifs. Il faut héberger le patrimoine confisqué, préserver une multitude de monuments et d'œuvres d'art du *vandalisme.*

Le conservateur français, dont la figure apparaît contemporaine de ces événements dramatiques, a souvent dû s'ériger *de facto* en juge du patrimoine et en opposant aux destructions. «Surveiller et s'instruire»: cette devise d'une société populaire des environs de Paris sous la Révolution éclaire l'attitude des conservateurs de cette fin de siècle. Car elle réunit de manière exemplaire la vigilance à l'égard d'une barbarie toujours renaissante et la volonté de jouir des accomplissements antérieurs de l'humanité. Dans cette perspective, le conservateur a dû revendiquer des compétences spécifiques à sa tâche, quand celles-ci lui étaient déniées, au nom des savoirs proprement experts du monde marchand, ou bien encore de l'exclusive légitimité de l'artiste. Enfin, le conservateur a dû faire preuve d'une volonté acharnée pour, au milieu d'urgences de tous ordres, parvenir à installer, ouvrir, préserver, organiser et classer son établissement. Le revers de cette situation est une mentalité quelque peu obsidionale, qui a pu se trouver justifiée lors des révolutions successives du XIXe siècle, jusqu'à la Commune qui constitue la dernière grande menace intérieure sur les collections nationales.

L'essence du Louvre révolutionnaire, telle que l'événement la fixera dans la mémoire républicaine, tient à la rupture d'avec le secret des collections d'Ancien Régime. Son ouverture est la meilleure démonstration de l'intérêt porté aux arts (par opposition à l'incurie gouvernementale qui, sous l'Ancien Régime, interdisait l'entreprise). Ses principes supposent un public spontanément réceptif, mobilisable par la simple vue, et d'autre part une «culture» capable d'incarner la référence commune. De là un tri nécessaire des images, garantie de «dignité», mais aussi précaution à l'égard d'un peuple certes «libre» mais non point tout à fait indemne de l'influence des siècles de «superstition», voire de «fanatisme». Les musées révolutionnaires s'attachent à transfigurer l'héritage du passé en illustration des valeurs présentes et en matériau de leur perpétuation: ces lieux civiques mêlent étroitement l'orthodoxie esthétique et la conformité politique. Ils participent d'un imaginaire d'administration attaché au tri, aux classements, à la distribution. Devant ce modèle universel, pédagogique et esthétique, unanime et efficace, collections et oeuvres «in situ» figurent commodément l'archaïsme, l'obstacle au progrès des connaissances, le legs de l'obscurantisme et de l'oppression.

L'hétérogénéité constitutive des collections de tout musée contrevient toutefois à cet idéal, au point que les musées «réels» ont souvent fait figure de pis-aller, jusqu'au moment où le mouvement iconoclaste, condamné avec le legs des Montagnards, est devenu prétexte à dénoncer la barbarie des Révolutions comme un obstacle aux changements durables et nécessaires. Alors, le musée a incarné une partie des valeurs à promouvoir, et la mise en perspective des oeuvres – la généalogie des productions et la géographie des écoles – s'est substituée à la tentation de confondre style et politique, tentation assimilée au «vandalisme». Dans les années 1800, des visiteurs de plus en plus nombreux se pressent devant les tableaux et les sculptures; ce défilé est favorisé par des heures d'ouverture et des conditions d'accès qui, dit-on, *forcent l'admiration de l'étranger;* les amateurs passent d'un lieu à l'autre, du Louvre au Musée des Monuments Français dans l'ancien couvent des Petits Augustins, rive gauche, de là à la Bibliothèque Nationale ou au Jardin des Plantes, voire au Conservatoire des arts et métiers. Une hiérarchie des établissements s'établit selon l'importance de leur collection, par référence aux chefs-d'oeuvre de l'esprit humain.

Figure exemplaire de ce mouvement, Alexandre Lenoir imagine un Musée des Monuments français destiné à rassembler tous les témoignages de la destinée patrimoniale nationale. Si l'oeuvre suscite la controverse entre partisans de la conservation sur place et défenseurs du regroupement pédagogique, elle s'inscrit dans les meilleures réalisations de cet éclectisme qu'on verra

dominer tout le XIX[e] siècle. Elle suscite l'enthousiasme des historiens de la génération romantique, Thierry, Michelet, Guizot, fascinés par la rencontre de l'imaginaire et du savoir. Toute une série de questions sont désormais posées: la liberté de la visite, la protection des oeuvres; la nécessité d'aider les spectateurs par des productions appropriées, guides, catalogues raisonnés, manuels, images commentées, bref l'éducation autonome d'un public dont la capacité de comprendre et de sentir varie en fonction du niveau social et culturel; la nécessité de faire accéder le plus grand nombre à cette sacralité nouvelle de l'art et de la grandeur; la discussion des conséquences pour la conservation et la présentation. Une éthique de la visite s'esquisse, qui repose sur une conviction fondamentale: la démocratie esthétique est un corollaire obligé de l'universalité du beau et du vrai.

Le collectionneur Xavier De Burtin émettait le voeu en 1808 que les nouveaux conservateurs «aient le zèle, la probité, l'impartialité, et toutes les connaissances qu'exige un emploi si difficile à remplir avec succès». On retrouve dans ce triptyque les qualités du juge, du connaisseur et de l'intermédiaire culturel, volontaire et dévoué, qui répondent à la naissance de la fonction. Au bilan, trois caractéristiques semblent apparaître au sein de la littérature spécialisée comme des récits ordinaires de visiteurs, quant à l'espace d'expérience et à l'horizon d'attente du conservateur en son musée. Il s'agit de la capacité à bien juger, de la possession d'un savoir spécialisé, enfin d'une maîtrise de la sociabilité. Homme du patrimoine, capable de le définir, de tracer des frontières entre le négligeable ou l'insignifiant et le vénérable à conserver, le conservateur doit encore être doté des savoirs de l'artiste (pour les «retouches» éventuelles à apporter à la collection) et du marchand (pour la rédaction des notices), du professeur de dessin enfin (pour justifier son établissement devant les élites). Car par-dessus tout, le conservateur idéal doit rendre utile son musée.

La genèse chaotique du musée national procède d'un transfert dans l'économie qui a fait passer les objets du domaine du luxe, de la stérile magnificence, à celui de l'utilité de la science et de l'éducation; elle soulève à chaque instant le débat sur la centralisation et la décentralisation, l'universalité et l'élitisme; elle met en valeur discours et pratiques où s'affrontent amateurs, artistes, public, contribuant ainsi à organiser gestion et accès dans un cadre professionnalisé, garant du progrès des connaissances et de la protection des objets. L'héritage du passé devient un enjeu de gouvernement, car il s'avère nécessaire, à travers la compréhension de l'histoire nationale, pour définir l'avenir de la Cité toute entière. Autour des monuments et des oeuvres, se dessine une conception de la mémoire et de l'histoire placée peu à peu au coeur

d'une nouvelle citoyenneté, celle qui naît avec l'État-Nation issu de la Révolution. A travers catalogues et notices, l'histoire de l'art, telle que la vulgarise peu à peu le monopole muséal, participe de l'idée de constructibilité et d'irréversibilité dont Reinhart Koselleck a montré qu'elle constituait la représentation fondamentale du temps au XIXe siècle.

ROBERTO CASSANELLI

Giuseppe Bossi e la riforma dell'Accademia di Brera *

Nel 1797, a breve distanza dal radicale cambio di governo in direzione filo-francese, Carlo Bianconi, segretario perpetuo dell'Accademia di Brera dal 1778, scrivendo a Vincenzo Martinelli, suo omologo della Clementina, in occasione di una proposta di vicendevole scambio di soci accademici tra Milano e Bologna, tornava su un tema delicato e bruciante, sul quale rifletteva sin dal suo insediamento venti anni prima: «Spiace bene a tutti – scriveva – e a me particolarmente che il Corpo nostro non si possa dire una vera Accademia, ma strettamente parlando si debba solo chiamare una scuola decorosa e fornita solo delle persone credute necessarie all'esercizio de' propostici studi»[1]. Poco sotto, sullo stesso foglio di minuta – conservato tra le Carte Bianconi dell'Accademia di Brera –, è una postilla di pugno di Giuseppe Bossi: «La così detta Accademia milanese già molto prima della data della qui unita lettera valeva almeno come dieci accademie Clementine non già per numero di soci o per fatto di patenti, ma per utili scuole, sebbene non tutte fossero abbastanza ben dirette». L'appunto è noto nell'edizione di Eva Tea[2], e non conviene protrarsi nella lettura; è sufficiente notare qui l'orgoglio di appartenenza che il giovane segretario, succeduto a Bianconi nell'aprile del 1801, manifesta verso la sua vecchia scuola,

* Questa ricerca si è svolta nell'ambito del Progetto finalizzato triennale ((1997-99) CNR-BENI CULTURALI «Il tirocinio artistico nella prima metà dell'Ottocento attraverso le raccolte didattiche di Brera: gessi, disegni, incisioni, fotografie. Progetto pilota per una banca dati per le Accademie di Belle Arti», diretto da Francesca Valli presso l'Accademia di Brera di Milano.

[1] C. Bianconi, lettera 12 settembre 1797; minuta in ARCHIVIO DELL'ACCADEMIA DI BRERA (d'ora in poi AAB), *Carpi* D V 12 (Carte Bianconi), edita in E. TEA, *L'Accademia di Belle Arti a Brera - Milano*, Firenze, Le Monnier, 1941, pp. 277-278. Sulla figura di C. Bianconi v. L. TARGETTI, *Carlo Bianconi primo segretario perpetuo dell'Accademia delle Belle Arti di Brera (1778-1801)*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, anno acc. 1983-84, relatore G. Ricci.

[2] E. TEA, *L'Accademia...* cit., p. 278.

orgoglio non appannato né diminuito dal fondamentale soggiorno romano, e neppure dalle successive esperienze[3].

La riorganizzazione dell'Accademia, che mancava di statuti e di piano disciplinare sin dalla sua fondazione nel gennaio 1776[4] – che dalla documentazione superstite potrebbe apparire, se non se ne conoscesse la lunga gestazione, perlomeno casuale –, è quindi un pensiero dominante e un obiettivo che Bossi ha ben fermo sin dai primi atti della sua segreteria Il 1801 e il 1802 – anno nono e decimo dell'èra repubblicana – sono in effetti per il segretario anni cruciali, trascorsi velocemente tra due avvenimenti capitali: i comizi di Lione e il soggiorno di Bologna per il nuovo piano delle Accademie nazionali. Se il primo segna il punto più alto dell'impegno politico di un intellettuale 'organico', coinvolto e partecipe, il secondo costituisce il naturale punto di arrivo di un profondo ripensamento dell'Accademia come istituzione. Il «copialettere» fortunatamente superstite per questi anni ci consente di seguire, quasi giorno per giorno, lo svolgersi dell'attività ufficiale del segretario, di misurare la temperatura dei suoi rapporti col potere (il destinatario che ricorre maggiormente è, non a caso, il ministro dell'Interno), di costeggiare i suoi ripetuti tentativi di proiettare l'Accademia nella città, cogliendo ogni spunto offerto da un clima culturale e politico in qualche misura irripetibile[5].

---

[3] Su Giuseppe Bossi gli Atti, di prossima pubblicazione, del convegno dedicato a *Milano e Brera nella Repubblica Cisalpina* (Milano, Accademia di Brera e Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1997), offriranno contributi di studio e materiali documentari nuovi e abbondanti. Per la ricostruzione della sua formazione e dello scenario della cultura milanese nell'ultimo scorcio di dominio austriaco sono fondamentali le pagine di Gaetano Cattaneo, pubblicate postume in *Un ricordo a Giuseppe Bossi. Sue poesie edite ed inedite...*, a cura di C. CASATI, Milano, Dumolard, 1885, pp. 5-74, nonché lo scambio epistolare Cattaneo/Goethe ora disponibile nella vasta raccolta *Weimar und Mailand. Briefe und Dokumente zu einem Austausch um Goethe und Manzoni*, herausgegeben von H. BLANK, Heidelberg, Winter, 1992. Per un approccio complessivo v. G. BOSSI, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. CIARDI, Firenze, SPES, 1982; del tutto inadeguata è purtroppo la monografia di L. TOSI BRUNETTO, *Giuseppe Bossi 1777-1815. L'uomo e l'opera*, Busto Arsizio, Pianezza, 1983. Le *Memorie* (che necessitano di un'edizione moderna) sono disponibili nella trascrizione di G. Nicodemi (G. BOSSI, *Le memorie*, con una lettera a Luigi Milani di Giorgio Nicodemi, Busto Arsizio, Pellegatta, s.d. [1925]), ma partono solo col congedo dall'Accademia (1807).

[4] Sulla storia dell'Accademia, oltre al già citato contributo ormai obsoleto di E. Tea, si veda per il momento A. SCOTTI, *Brera 1776-1815. Nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Firenze, Centro Di, 1979. Testimonianza preziosa resta G. GORANI, *Storia di Milano (1700-1796)*, a cura di A. TARCHETTI, Milano-Roma-Bari, Cariplo-Laterza, 1989. Sui nessi istituzionali e culturali tra le Accademie di Vienna e Milano cfr. M. RAVASI, *Rapporti tra l'Accademia di Arti figurative di Vienna e l'Accademia di Belle Arti di Brera dal 1776 al 1859*, Tesi di laurea, Politecnico di Milano, anno acc. 1989-90, relatore G. Ricci.

[5] R. CASSANELLI, *Il copialettere di Giuseppe Bossi per gli anni 1801-1802. Qualche osservazione introduttiva e un regesto*, in *Almanacco della Famiglia Bustocca per l'anno 1995*, Busto Arsizio 1995, pp. 105-121.

I conti con la storia precedente dell'Accademia e con il segretario perpetuo Bianconi, Bossi li aveva regolati nel modo più netto, riconoscendo a questo la metà del suo stipendio (farà acquistare poi la sua raccolta di materiali didattici e disegni, ad eccezione di quelli di architettura, passati al duca Litta)[6], ma anche innovando profondamente l'organizzazione didattica, e promuovendo una politica di acquisti di libri e stampe vorticosa (a Parigi, dove si reca anche dopo i comizi di Lione, da Firmin-Didot, come a Mannheim da Artaria) e straordinariamente proficua[7]. Una preoccupazione non secondaria era parallelamente offerta dal destino dei numerosi monumenti cittadini, sottoposti alle offese della guerra o esposti a sottrazioni e rapine, particolarmente frequenti dopo le soppressioni. Ecco quindi la proposta di costituire, nel cortile di Brera, un museo di antichità che destinasse alla pubblica fruizione le opere di scultura del passato, o l'ipotesi, di acuta modernità, di trasformare il Cenacolo di S. Maria delle Grazie nel museo di se stesso. O ancora l'attenzione con cui vengono seguite le vicende di un dipinto del Lanino in S. Francesco di Novara, di cui teme la vendita e la dispersione[8].

Negli studi si è giustamente sottolineata l'importanza degli statuti e del piano disciplinare, pubblicati nel 1803 nella redazione licenziata da un'apposita commissione riunitasi a Bologna, di cui Bossi fu *magna pars*. Riproposti da Eva Tea nel 1941 e poi ancora nel catalogo della mostra dedicata ai Maestri di Brera nel 1975, sono stati accolti nel 1982 a pieno titolo tra le opere di Giuseppe Bossi nella raccolta degli scritti curata da Roberto Paolo Ciardi[9]. Più raramente si è cercato di seguirne, almeno per tappe essenziali, l'iter di elaborazione attraverso le carte pervenute all'Archivio di Stato di Milano[10].

I materiali da poco emersi nell'Archivio dell'Accademia di Brera consentono di aggiungere un tassello prezioso e precoce alla vicenda, cogliendone i

---

[6] Sulla collezione Bianconi v. *Milano e Brera...* cit., in corso di stampa. Per la raccolta di disegni, passata all'Archivio Storico-Civico di Milano, v. *La Raccolta Bianconi. Disegni per Milano dal Manierismo al Barocco*, a cura di I. BALESTRERI, introduzione di L. PATETTA, Milano, Guerini, 1995. In una lettera del 1802 di Bossi al duca Litta (Busto Arsizio, coll. Milani) il segretario si rammarica di non essere riuscito ad acquistare anche i dieci volumi dei disegni architettonici, ed offre in cambio - a tutta evidenza inutilmente - la sua collezione di bodoniane.

[7] M.C. GOZZOLI e F. MAZZOCCA, *Il fondo storico della Biblioteca*, in *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera,* a cura di G. AGOSTI e M. CERIANA, Firenze, Centro Di, 1997, pp. 213-219.

[8] R. CASSANELLI, *Le origini della pinacoteca di Brera*, in *Milano e Brera...* cit., in corso di stampa.

[9] Cfr. n. 3. Anche se l'impronta «bossiana» è evidente e indiscutibile, gli Statuti del 1803 - va detto con chiarezza - non sono unicamente opera del segretario di Brera, nè riflettono in modo esclusivo il suo pensiero.

[10] A. SCOTTI, *Brera...* cit.

primissimi passi e soprattutto radicandola in un'esperienza diretta e concreta. Si tratta di un nutrito fascicolo di appunti di pugno di Giuseppe Bossi – stesi di getto con poche cancellature e ripensamenti, e accompagnati da qualche disegno –, datato 18 messidoro anno IX (7 luglio 1801) e indirizzato ai «cittadini conservatori» Giocondo Albertolli, Luigi Castiglioni e Luigi Lambertenghi[11]. «Eccovi, Cittadini Conservatori, – esordisce Bossi – alcune idee concernenti il piano dell'Accademia, rozze indigeste quali mi sono cadute dalla penna. Esse riguardano per la maggior parte la pratica locale, della quale sola voi potete abbisognare, non di quanto riguarda in grande l'organizzazione. Il poco tempo e le molte occupazioni non mi hanno permesso di migliorarle sia nell'invenzione, sia nell'esposizione e nell'ordine»[12].

Dopo il fallimento dei piani elaborati da Carlo Bianconi e Pietro Paolo Giusti in età austriaca[13], Bossi si pone risolutamente all'opera. Non è il solo peraltro – tanto che si deve immaginare che l'invito ad avanzare proposte sia stato esteso anche ad altri componenti del corpo docente, soprattutto a quelli più politicamente vicini al nuovo governo come Domenico Aspari[14]. In esordio puntualizza di avere per il momento escluso tre temi: la questione dei pensionati romani, «affare da lungamente discutersi», la Scuola d'incisione, da poco affidata alle cure dell'amico (di fede politica sicura) Giuseppe Longhi, che è «ben regolata», e per la quale è necessario piuttosto trovare locali adatti[15], e l'ammissione degli studenti, «oggetto di molta delicatezza».

Gli articoli che formano questa prima e provvisoria ossatura di costituzione accademica sono venti, in ordine non rigidamente conseguente, ai quali

---

[11] AAB, *Tea* M V 7. Cfr. la trascrizione in appendice al presente contributo. Il ruolo dei «conservatori» nel quadro della più generale riforma degli studi promossa dal nuovo governo è ancora tutto da esplorare e chiarire.

[12] D'ora in poi tutte le citazioni dal documento si devono intendere tratte dall'appendice al presente contributo.

[13] P.P. DE GIUSTI, *Piano generale e constituzioni della Reale Accademia delle Belle Arti di Milano*, ms. cart., (Milano, Biblioteca dell'Accademia di Brera, fondo manoscritti). Nel foglio di guardia: «Questo libro appartiene al cons(igliere) Luigi Lambertenghi. Milano, 4 aprile 1807. G. Bossi». Sul *Piano* v. S. SAMEK LUDOVICI, *Il piano di riforma di P.P. Giusti per l'Accademia di Belle Arti di Brera in Milano nel 1786*, in *Accademia di Brera. Atti*, Milano, O.S.M.B., [1948], pp. 235-258; G. RICCI, *Aspetti della cultura architettonica e della pratica edilizia tra XVIII e XIX secolo*, in *Costruire in Lombardia. Aspetti e problemi di storia edilizia*, a cura di A. CASTELLANO e O. SELVAFOLTA, Milano, Assimpredil, 1983, pp. 161-176.

[14] Delle proposte di Aspari rimangono nell'Archivio dell'Accademia di Brera (*Tea* M V 7) due versioni, una sintetica, senza dubbio autografa, ed una più ampia e articolata stesa da altra mano. La versione breve è riprodotta qui di seguito in appendice.

[15] *La città di Brera. Due secoli di incisione*, Milano, Giorgio Mondadori, 1996.

fanno seguito alcune riflessioni di approfondimento. Si propone innanzitutto – come uno dei nodi fondamentali del nuovo assetto che si andava prefigurando – la creazione di un corpo accademico composto da «artisti e conoscitori per l'avanzamento delle arti del disegno», in numero dapprima indeterminato, ridotto poi a 50, e infine a 30, da ripartirsi in tante sezioni «quanti sono i rami principali delle arti e scienze del disegno»[16]. Come presidente propone il ministro dell'Interno, e in subordine uno dei componenti del corpo accademico a rotazione (come in effetti in un primo tempo si decise). Le argomentazioni di questa scelta (che, mutata, nel 1807 provocò le dimissioni di Bossi dalla carica di segretario) sono particolarmente interessanti, toccando il problema del rapporto tra accademie e mercantilismo, che oltre mezzo secolo fa aveva già attratto l'attenzione di Nikolaus Pevsner.

L'Accademia stipendia un segretario, nove professori e due sostituti, nominati per concorso (per il quale si fissano con precisione i termini). Gli insegnamenti ufficiali sono nove: architettura, ornato, elementi di figura, composizione, colorito, scultura, incisione, prospettiva, anatomia. I due sostituti sono assegnati alla scuola di architettura e a quella di ornato. Ai professori viene richiesto di redigere un manuale di principi fondamentali (esigenza che possiamo intuire particolarmente viva soprattutto in Giocondo Albertolli), mentre per l'anatomia si propone di stampare quello (purtroppo oggi perduto) di Ercole Lelli, posseduto nell'originale manoscritto da Carlo Bianconi[17].

Il secondo pilastro della riforma proposta è costituito dai premi annuali, momento fondamentale di verifica didattica (i piccoli concorsi o premi di seconda classe), e di apertura dell'Accademia al confronto con la cultura artistica esterna (grandi concorsi o premi di prima classe). In occasione della distribuzione dei premi si espongono le opere dei concorrenti, mentre le opere premiate divengono di proprietà dell'Accademia. «In questa occasione tutti gli artisti, inclusivamente gli stranieri, sono invitati ad esporre al pubblico le opere loro senza concorrere al premio, aspirando soltanto a farsi nome e ad esser conosciuti onde ottener altrimenti premi alle loro fatiche».

La seconda parte della relazione è dedicata alle singole scuole da cui è composta l'Accademia. Una sottolineatura merita la particolare cura prevista per la presentazione delle aule, in cui nulla viene lasciato al caso. «In ciasche-

[16] La struttura del corpo accademico di età napoleonica non è stata ancora adeguatamente studiata. Cfr. intanto E. Tea, *I soci onorari dell'Accademia di Belle Arti a Brera in Milano*, in *Accademia di Brera. Atti...* cit., pp. 263-269.

[17] La collezione Lelli, e i pochi materiali superstiti nelle raccolte di Brera, sono attualmente oggetto di studio da parte di Francesca Valli.

duna di queste scuole nell'alto delle pareti si metteranno delle tavole geometriche in grande con succinte spiegazioni di ciò che rappresentano. Queste tavole non conterranno che i primi elementi della geometria, e serviranno per abituare la gioventù a farne uso nelle arti del disegno [...]. Queste figure si potrebbero anche per minor spesa dipingere sul muro, che a qualunque uso convertansi le sale delle scuole non saranno mai per disdirvi». Non può sfuggire l'attenzione con cui Bossi registra le novità provenienti dalle ricerche sulla geometria che proprio in quegli anni erano vive in Francia e che – almeno indirettamente – aveva guidato l'istituzione di un insegnamento autonomo di prospettiva l'anno precedente[18].

La Scuola di figura è articolata in quattro sezioni, alle quali corrisponde per ciascuna un professore (elementi, disegno, composizione, scultura, colorito). L'insegnamento di elementi si tiene nella Sala dei gessi, «essendo utilissima per i giovani l'aver sempre sotto gli occhi i grandi modelli dell'antichità». Si propone di dividere la sala con un cancello, «da un lato del quale si ritireranno tutte le statue e busti facilmente frangibili, e dall'altro si metteranno le panche per i disegnatori principianti». Si precisa infine che quando uno studente esce dalla Scuola degli elementi «può scegliersi quel professore o que' professori che più gli aggradano per la correzione de' suoi lavori». I professori di figura sono impegnati tutti nella correzione delle prove della Sala dei gessi come in quelle della Sala del nudo. Una precisazione di non poco conto riguarda l'opportunità di consultarsi con il professore di eloquenza (mutuato dalle Scuole) riguardo la composizione, fatto non solo formale, che risponde ad esigenze profonde di corrispondenza con la cultura letteraria sulla base delle formule retoriche. «Situerà quindi i manichini, o modelli di legno, e li vestirà convenientemente nell'occasione che gli studenti ne abbisognino per le loro invenzioni, rendendo ragione di ogni minima operazione»[19].

Si apre qui una prima digressione dedicata ai sistemi di illuminazione della Sala del nudo, sempre intesa non come un luogo astratto, ma come l'effettiva aula del palazzo di Brera. In primo luogo si prescrive di allargare la fine-

---

[18] R. CASSANELLI, *Primi elementi per una storia istituzionale della Scuola di Prospettiva*, in *La città di Brera. Due secoli di progetto scenico*, Milano, Giorgio Mondadori, 1997, pp. 114-119; F. VALLI, *Scuola di Prospettiva 1800-1860. Una ricerca sulla formazione artistica a Brera*, in «Disegnare. Idee e immagini», IX (1998), 6

[19] È probabile che per questo particolare concetto di unità delle arti agisse in Bossi l'influenza dell'insegnamento di Giuseppe Parini. Cfr. E. TEA, *Il professore Giuseppe Parini e l'Accademia di Belle Arti a Brera in Milano (1773-1799)*, in *Accademia di Brera. Atti...* cit., pp. 5-24; A. VICINELLI, *Il Parini e Brera. L'inventario e la pianta delle sue stanze*, Milano, Ceschina, 1963.

stra esistente, e poi, per l'inverno, di mutare il tipo di lampada. «Il lume che usasi presentemente è composto da una larga fila di stoppini a due ordini, che gettano altrettante ombre spezzate quanti sono di numero, ed essendo il lume preso assieme molto largo in ragione della sua altezza, fa che l'ombra gettata dai membri perpendicolarmente situati sia ridotta in nulla dalle molteplici intersezioni di raggi...». Per rendere meglio chiara la sua riflessione Giuseppe Bossi accompagna lo scritto con alcuni disegni a penna, che sembrano a tutta evidenza schizzati sotto l'impressione delle riflessioni leonardesche sul lume[20]: «Nella prima figura la lucerna veduta perpendicolarmente [...] getta l'ombra del cilindro b orizzontalmente tagliato tanto diminuita dalle intersezioni di raggi che sul piano d [...] non può produrre che delle liste di mezza tinta, che sarebbero in disegno odiosissime». Per evitare questo disordine d'ombre «e per rendere meno falsa che sia possibile l'ombreggiatura notturna artifiziale, bisogna tenere i lumi aggruppati più che si può, e se fosse praticabile [...] ridurli in una sola gran lamina di stoppini [...] in modo che facesse un solo chiarissimo lume. Allora gl'inconvenienti della notturna illuminazione degli oggetti sarebbero di molto diminuiti e l'efffetto somiglierebbe un poco a quello del sole con una gran diminuzione di riflessi». Viene insomma esaltata quella luce alta e meridiana che avrebbe sperimentato di lì a poco nel dipinto della *Riconoscenza*[21].

Si esamina poi la Scuola di architettura, articolata in due classi: quella inferiore, in cui si disegnano gli ordini e le migliori fabbriche antiche e moderne; e quella superiore, nella quale ci si esercita a comporre. «La Scuola è munita di stampe delle fabbriche più insigni e de' libri più necessari all'architettura, tanto teorica che pratica. Vi saranno inoltre i più eleganti ordini etruschi, greci e romani, come pure alcune macchine per la costruzione, il tutto eseguito in legno colle più esatte proporzioni»[22]. Una particolare attenzione viene riservata al trattato di Vitruvio, sul quale si era già misurato Carlo Bianconi: si prescrive che il professore dedichi un giorno alla settimana al suo commento in aula, e che addirittura se ne facciano pubbliche letture, approfittando della

---

[20] Debbo questa suggestione a Marisa Dalai. Sul rapporto Bossi/Leonardo è intervenuto con molte nuove considerazioni Dario Trento, in una comunicazione in corso di stampa (*Milano e Brera...* cit.). Sul problema dell'illuminazione negli studi degli artisti neoclassici v. J.J.L. WHITELEY, *Light and Shade in French Neo-Classicism*, in «The Burlington Magazine», 1975 873, pp. 768-773.

[21] Sul dipinto si vedano i contributi nel volume *Milano e Brera...* cit., in corso di stampa.

[22] G. RICCI, *L'architettura all'Accademia di Belle Arti di Brera: insegnamento e dibattito*, in *L'architettura nelle Accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, a cura di G. RICCI, Milano, Guerini, 1992, pp. 253-281.

competenza specifica di Giacomo Albertolli (non menzionato esplicitamente ma a tutta evidenza riconoscibile nel profilo tracciato)[23].

Alla Scuola di prospettiva è dedicato un breve passaggio, nel quale si prevede che il docente sia soggetto a quello di architettura[24]. Più spazio è riservato all'ornato, come l'architettura dotato di un aggiunto. Nella classe inferiore si disegnano gli elementi dell'ornato e si copiano le stampe e i gessi; in quella superiore si compone a soggetto dato. Bossi si preoccupa di precisare che i soggetti «non dovranno solo riguardare gli ornamenti delle pareti, delle volte e delle soffitte [...], ma riguarderanno anche la parte mobigliare, cosa ancora troppo trascurata dalla maggior parte degli artefici»[24].

Per la Scuola di anatomia viene chiamato un professore dell'Ospedale maggiore, assistito però da un professore di figura. Per i disegnatori la disciplina si riduce all'osteologia ed alla miologia. Per i bisogni della scuola supplirà la collezione Lelli che Bianconi sta per cedere all'Accademia[25]. A proposito della suppellettile didattica, assai modesta nell'età austriaca, e invece da Bossi fortemente incrementata, si marca l'esigenza di dotarsi di buoni manichini (effettivamente poi acquistatai a Parigi da Huot) in seta[26].

Chiude il fascicolo il paragrafo dedicato all'Accademia del nudo, alla quale è dedicata una cura del tutto eccezionale. Si parte innanzi tutto dalla situazione concreta di Brera, criticando in particolare l'arredo della sala, costituito da un banco continuo per i disegnatori con posti troppo stretti e disagevoli, sia per chi studia sia per chi deve correggere. Si elabora così un progetto di nuovo arredo, riferito sempre all'ambiente reale, accompagnato da una planimetria dettagliata e da uno schizzo esemplificativo delle posizioni da assumersi in relazione al banco. È evidente il riferimento ad un modello illustre, quello divulgato dalla tavola che accompagna la voce *Dessin* nell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert. È necessario che il modello venga visto da un punto utile e non deformante, e che i disegnatori si vedano a vicenda, «cosa tanto utile a' principianti».

Si torna poi sul tema dell'illuminazione alta, a lume unico e forte, criticando le singole lucerne, in uso all'Accademia di Francia a Roma[27]. «Sarà final-

---

[23] Per una ricostruzione della personalità di Giacomo Albertolli sono fondamentali due memorie biografiche, di Giocondo Albertolli e Domenico Aspari, tuttora inedite, conservate nell'Archivio di Brera.

[24] R. CASSANELLI, *Primi elementi...* cit.

[25] Cfr. nota 17.

[26] La preferenza verso questi manichini è probabilmente da collegare alla migliore resa con il panneggio di superfici in seta.

[27] R. CASSANELLI, *Roma «antica e moderna». Luoghi e memoria dell'antico*, in *Frammenti di Roma antica*, a cura di M. DAVID, Novara, De Agostini, 1998.

mente una cosa buonissima il mettere su piedistalli e qualche bel gesso, oltre qualche studio anatomico [...], acciò gli studenti possano col confronto del vero vivo, dell'antico e del vero anatomizzato arrivare a disegnare perfettamente nell'Accademia»[28].

Ed è proprio in questo gioco di specchi, di richiami continui e circolanti tra natura, antico e modello che Bossi ha consegnato all'Accademia di Brera il suo più incisivo insegnamento.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1) *«Miscellanea per la riforma dell'Accademia di Brera»* di Giuseppe Bossi (AAB, *Tea*, MV r).

Milano, 18 messid(oro) an(no) 9 [7 luglio 1801]

Ai Cittadini Conservatori Albertolli, Castiglioni, Lambertenghi
Bossi seg(retario) dell'Accademia delle B(elle) Arti

Eccovi, Cittadini Conservatori, alcune idee concernenti il piano dell'Accademia, rozze indigeste quali mi sono cadute dalla penna. Esse riguardano per la maggior parte la pratica locale, della quale sola voi potete abbisognare, non di quanto riguarda in grande l'organizzazione. Il poco tempo e le molte occupazioni non mi hanno permesso di migliorarle sia nell'invenzione, sia nell'esposizione e nell'ordine. Accettatele quali sono, ed io sarò soddisfattissimo se il v(ost)ro fino giudizio troverà in esse qualche cosa di vantaggioso all'incremento delle arti.

Siete pregati di segnare nel margine il v(ost)ro parere individualmente per mio e comune vantaggio. In questo modo mi studierò in seguito di sostituire qualche cosa a ciò che non credete opportuno.

Vi avverto altresì ch'io non ho fatto parola de' pensionati da mandarsi a Roma essendo quello un affare da lungamente discutersi, ed in qualunque caso da non eseguirsi immediatamente.

Non ho parlato nemmeno della Scuola d'Incisione, essendo quella per quanto è possibile, ben regolata, ma è però sommamente necessario il cambiarla di locale e situarla in luogo dove si possano a piacere moltiplicare le finestre per renderla capace di più scuolari.

[28] Francesca Valli mi fa notare la consonanza di queste indicazioni con quanto già registrato da Carlo Bianconi nella sua *Guida* dei monumenti di Milano (1787).

Anche l'ammissione de' studenti è un oggetto di molta delicatezza, e a cui bisogna prestare molta attenzione.

Articoli da includersi nella Costituzione dell'Accad(emia)

Non ho segnati a numero q(ues)ti articoli, perché non sono messi nell'ordine in cui dovrebbero essere, facendoli intrare nel piano.

A) Il Governo crea un Corpo Accademico composto di artisti e conoscitori[29] per l'avanzamento delle arti del disegno.

B)[30] Il numero de' membri del Corpo Accademico è indeterminato [segue, cancellato: *tale è il numero degli artisti o conoscitori meritevoli di esservi ammessi*].

C) I socj da aggregarsi per l'avvenire vengono accettati o rigettati per voti dal Corpo Accademico.

D) Il Corpo Accademico si divide in altrettante sezioni quanti sono i rami principali delle arti e scienze del disegno[31].

E) Queste sezioni o commissioni possono radunarsi separatamente e in particolari sedute, libero l'intervento agli altri socj.

F) Un individuo del Corpo Accademico può esser membro di più commissioni, come può conoscere e praticare più rami d'arte.

G) Tutte le determinazioni delle particolari sedute delle commissioni sono rimesse subito al secretario, che le comunica al Corpo Accad(emico) nella prima seduta ordinaria.

H) Chiunque nazionale o forestiero presenta e dona all'Accademia una sua opera direttamente o indirettamente appartenente alle arti del disegno e dal Corpo Accademico formalmente giudicata meritevole, è aggregato come Accademico ed ha i medesimi diritti degli altri socj.

I) L'Accademia stipendia un secretario, nove professori e due sostituti [segue, cancellato: *da estrarsi tutti dal Corpo Accademico*][32].

K) Stipendia poi per servigio delle Scuole un custode [soprascritto], due modelli, quattro bidelli e due sotto-bidelli.

---

[29] Agg. a margine: *Forse intelligenti sarebbe meglio di conoscitori.*

[30] Agg. a margine e poi cancellato: *Gli articoli d'una Costituzione Accademica, come d'ogni Costituzione, non devon esser proposizioni causali, come questo. Sarà bene adunque di finire questo articolo dopo le prime due righe.*

[31] Agg. a margine: *Di queste sezioni ve ne saranno delle ordinarie e delle straordinarie. Le ordinarie saranno quante le Scuole premiate. Le straordinarie quanti i bisogni e le circostanze.*

[32] Agg. a margine e poi cancellato: *S'intende da estrarsi per l'avvenire. Il sostituto attuale della Scuola di Architettura e quello che si destinerà per la Scuola dell'Ornato saranno aggregati al Corpo Accademico quando presenteranno qualche loro opera che li dichiari meritevoli d'esservi ammessi.*

L) Il Corpo Accademico conferisce per concorso le cariche nominate nell'art. I[33].

M) I nove professori riguardano le seguenti facoltà[34]

- Architettura
- Ornato
- Elementi di Figura
- Composizione
- Colorito
- Scultura
- Incisione
- Prospettiva
- Anatomia

N) I due sostituti sono uno per la Scuola dell'Architettura, l'altro per quella dell'Ornato[35].

O) Il segretario può convocare straordinariamente le sezioni del Corpo Accademico.

P) L'Accademia non ha altro presidente che il Ministro dell'Interno[36].

Q) Il Governo fissa per [cancellato: *le spese straordinarie dell'*] Accademia la somma di ...[37] che viene impiegata in premj annuali agli artisti che si distinguono e in oggetti utili alle Scuole.

R) In occasione che il presidente non possa intervenire, gli Accademici presiedono per alfabeto una volta per ciascheduno, e non hanno la sottoscrizione.

S) Alla fine delle Scuole gli Accademici si radunano publicamente e distribuiscono i premj ai concorrenti con voti palesi e ragionati.

---

[33] Agg. a margine: *Questi concorsi ponno aver comuni le regole con quelli del premio grande annuale. Vedi professori da eleggersi per l'avvenire.*

[34] Agg. a margine: *I professori che attualm(ent)e si dividono, o possono dividersi queste fac(oltà) sono Giac. Albert(ol)li, Gioc. Albertolli, Aspar, Traballesi, Knoller, Franchi, Lunghi, Levati, da fissarsi.*

I nomi sono collegati con tratti alle discipline:

- Architettura - Giacomo Albertolli
- Ornato - Giocondo Albertolli
- Elementi di Figura - Aspar
- Composizione -Traballesi
- Colorito - Knoller
- Scultura - Franchi
- Incisione - Lunghi
- Prospettiva - Levati
- Anatomia - da fissarsi.

[35] Agg. a margine: *Il sostituto attuale della Architettura è Amati.*

[36] Agg. a margine: *Questa carica è necessaria in qualunque forma di Costituzione.*

[37] Agg. a margine: *Per la somma indic(ata) in questo articolo uno degli Accademici sarà il cassiere gratis non senza idonea sicurtà.*

T) Il Governo concede ai membri del Corpo Accademico il diritto di ..., come nelle società a ...

U) Non v'è alcuna distinzione di diritto fra gli Accademici, eccetto quella che porta seco necessariamente la divisione in sezioni[38].

Professori stipendiati da eleggersi in avvenire

In occasione di vacanza di un posto di professore stipendiato, il Corpo Accademico apre un concorso con avviso [*pubblico*, cancellato] affisso in tutte le Comuni della Repubblica, e stampato anche sui giornali, invitando i bravi artisti [agg. a margine: *che aspirano ad occupare la carica vacante*] a farsi conoscere con qualche loro opera nel termine di un anno al più, facendosi in questo intervallo supplire la Scuola vacante a quel professore che insegna la facoltà più affine [agg. a margine: *o dai sostituti nella Scuola dell'Ornato e dell'Architettura*]. L'opera presentata dai professori deve direttamente più che è possibile appartenere alla facoltà che devono insegnare: in conseguenza i professori di Pittura in generale, e Colorito in particolare, presentano un quadro, quei di Disegno un quadro o un disegno, que' di Scultura un'opera in plastica o in marmo ec. ec. Così gli altri quattro secondo i loro attributi. Quello di Anatomia presenta all'Accademia una preparazione miologica in cera o in plastica o in qualunque altra materia che la renda conservabile nell'Accademia.

I professori già noti per opere grandiose saranno egualmente soggetti a presentare in concorso qualche loro opera, ma saranno scelti a preferenza, non restando dubbio alcuno sul loro merito, a differenza di quelli che non si fanno conoscere che all'occasione di un concorso per ottenere una carica, e che non mai abbastanza possono comprovare la proprietà dell'opera che presentano.

Per il giudizio da darsi sulle opere loro si terranno dipresso le medesime regole che tengonsi nel giudicare le opere dei concorrenti ai premj. Eleggesi una commissione più numerosa che si può e più adattata che è fattibile al ramo d'arte di cui la Scuola è vacante, e dopo opportuna discussione in particolari sessioni della stessa commissione alle quali possono gli altri Accademici intervenire, decidasi con voto ragionato e palese, e conferiscesi poi la carica in sessione pubblica a chi ha ottenuto la pluralità delle voci.

In questa circostanza il professore posto in carica fa una breve dissertazione sul ramo d'arte che deve insegnare, e ne sviluppa le teorie generali in modo che il suo discorso venendo stampato possa in seguito servire nella sua Scuola.

Del presidente

In tutti paesi che hanno un governo monarchico, aristocratico o misto la carica di presidente d'Accademia si da sempre ad uomo distinto più per nascita, per ricchezze e per rango che per meriti o conoscenza o pratica in fatto d'arti. Si può fra

[38] Agg. a margine: *Nessuna sezione può arrogarsi i voti d'un'altra.*

questi eccettuar l'Inghilterra, dove il governo proteggendo le arti come un ramo di commercio, conferisce questa carica a degli artisti distinti, unendo alla carica de' mezzi grandiosi, onde occuparla dignitosamente. In un paese però stabilito in Repubblica, il protettore diretto di una Accademia di Belle Arti è sempre il governo, che è animato ad incoraggiarle più per la gloria che ne ritrae, che per i vantaggi che ne può ricavare per il commercio e le manifatture. Onde essendo necessario nelle presenti circostanze combinare tutti i possibili vantaggi colla maggiore possibile economia non vi sarà presidenza perpetua, o si darà questa carica al ministro dell'Interno come regolatore di tutto ciò che può riguardare la pubblica istruzione. Nel caso poi che si volesse assolutamente un presidente, siccome sarebbe cosa indegna dell'attuale sistema il dar questa carica al più ricco per risparmiare una pensione, bisognerà necessariamente conferirla ad un artista dei più distinti e fervorosi per la causa dell'arti[39], stipendiarlo, dargli aloggio [sic] decoroso ed incaricarlo di tutto ciò che fanno attualmente i segretari d'Accademia, che con un presidente non ozioso non sarebbero più che scribi, o copialettere. In conseguenza di queste riflessioni, nel caso che non si volesse per presidente il ministro dell'Interno o per costituzione o per altre ragioni, io sarei per proporre un direttore in luogo del secretario, essendo quel nome men relativo di questo.

V'è un altro semplicissimo metodo, onde risparmiare un presidente sia stipendiato sia protettore, l'uno disconveniente alla forma attual del governo, l'altro troppo ed inutilmente dispendioso, e si ottiene col fare ad ogni seduta del Corpo Accademico un presidente che dopo la sessione non abbia più alcuna autorità. Così tutti i socj presiederebbero l'uno dopo l'altro per alfabeto. Si avrebbe la forma necessaria per le operazioni della società, ed eviterebbesi la superfluità ed il dispendio.

Dimenticai di sopra un'altra ragione, che dovrebbe indurre gli espositori del piano per l'Accademia a crear presidente il ministro dell'Interno, ed è che il secretario è seco lui in perpetua corrispondenza per tutto ciò che riguarda non tanto l'amministrazione, ma le discipline e i miglioramenti. Ed è da notarsi che per quanta autorità si possa accordare ad un presidente stipendiato, bisogna nella maggior parte delle operazioni ricorrere ad autorità superiori e così raddoppiare il giro d'ogni piccolo affare senza alcuna necessità od ombra di vantaggio.

Giudizi degli Accademici sulle opere da premiarsi

Il giudizio per i piccoli premi per le classi minori si da in una privata sessione degli Accademici, e senza anteriore esposizione degli oggetti da giudicarsi[40]. [*Voto palese e ragionato sui giudizi*] Il giudizio sulle opere di concorrenti al premio maggiore si da

[39] Agg. a margine: *La carica di presidente sarebbe convenientissima per un artista avanzato in età, che abbia perduto l'esercizio della mano e che perfettamente conservi quello della testa.*

[40] Agg. a margine: *Può anche bastare il radunamento della particolar commissione destinata alla classe da giudicarsi.*

in una pubblica sessione nella gran sala dell'Esposizione con voto proclamato da ciascun votante, che dichiara le ragioni che lo determinano a preferire un'opera ad un'altra. Così si toglie adito ad ogni piccola cabala, e si forma a poco a poco un gusto ragionato anche nel publico, abituandolo a non decidere a caso sulle opere dell'arte. Sarebbe però opportuno che questa pubblica cerimonia fosse preceduta da alcune sessioni private tenute nella sala medesima dell'Esposizione. Nella discussioni particolari che si fanno da artisti od amatori coll'opere davanti agli occhi si raffina il giudizio, si rischiarano le conoscenze e si accomunano le facoltà individuali almeno nella parte del gusto.

[*Esposizione generale delle opere de' concorrenti al premio annuale anteriore al giudizio sopra di esse*] Il giudizio pubblico sull'opere de' concorrenti al premio delle classi maggiori è sempre prevenuto dall'esposizione generale delle medesime acciò il publico possa osservarle tutte senza prevenzione e si abitui a giudicar da se stesso, essndo a ciò interessato dall'incertezza del posterior risultato. In caso contrario poco si osserverebbero le opere dei non premiati e l'interesse lusinghiero di veder confermato il proprio giudizio da quello di una illuminata società d'artisti e conoscitori sarebbe affatto spento, come chiaramente vedesi nelle Accademie dove l'esposizione publica è posteriore al giudizio dell'opere.

Le opere dei concorrenti non portano mai il nome dell'autore. Portano invece un motto, una cifra o un numero che vien riscontrato all'atto della publica distribuzione del premio.

[*Opere premiate*] Le opere premiate diventano di proprietà dell'Accademia e si espongono fino che il locale lo comporta, nella sala detta dell'Esposizione, col nome, il cognome, l'età e la patria dell'autore. I quadri ed i disegni si ornano di decenti cornici; le opere di scultura con basi e decorazioni convenienti. La publica Esposizione dura un intero mese, che potrebbe essere tutto agosto.

[*Esposizione delle opere anche di chi non concorre al premio*] In questa occasione tutti gli artisti, inclusivamente gli stranieri, sono invitati ad esporre al publico le opere loro senza concorrere al premio, aspirando soltanto a farsi nome e ad esser conosciuti onde ottener altrimenti premi alle loro fatiche.

[*Loro revisione*] Sarà però necessario che le opere di questi ultimi, non essendo come quelle de' concorrenti eseguite sopra soggetti dati dal Corpo Accademico, passino la revisione del secretario o del direttore o d'una commissione deputata a tale oggetto., acciò non si espongano opere e soggetti ignobili, o osceni o in qualunque siasi modo contrari o al governo o ai costumi o alle regole principali dell'arte.

Non deve importare ai giudici che le opere siano state fatte o no da chi le ha inscritte con motto, cifra o numero; basta che sopra le altre si distinguano, e che siano piucché mediocri. Sarà cura in seguito del secretario o del direttore d'informarsi nel modo che crederà più conveniente di questa incostanza e quando giungesse a scoprire che un concorrente ha ottenuto il premio mediante l'aiuto d'altrui mano, non se ne scrive il di lui nome sotto l'opera premiata.

[*Voti in iscritto*] Sarebbe bene che gli Accademici dessero il voto ragionato in iscritto, e che tutti i voti in seguito fossero letti dal secretario nella pubblica sessione col nome del votante. Così non vi sarebbe evasione per chi accusasse pretesto per non intervenire il giorno del pubblico giudizio, come facilmente accadrebbe per impegni, protezioni, riguardi purtroppo sovvente in simili circostanze inalienabili.

Manuali per uso delle Scuole

I professori stipendiati dall'Accademia comporranno per l'uso delle loro rispettive Scuole un manuale di principj fondamentali, cominciando dai primi elementi fino all'arte perfezionata in ciascheduna delle varie facoltà che insegnano.

I quattro professori che presiedono alla figura ne potranno fare un solo diviso nelle quattro differenti classi, a cui son destinati a sopraintendere. Un solo anche ne potrebbero fare i due professori di architettura e d'ornato, stante l'analogia e l'unione di questi rami d'arte, ma se nell'uno e nell'altro si vorrà entrare in qualche sminuzzamento, e principalmente nell'ornato, che avendo regole non generali, le ha per conseguenza più diffuse, il libro diventerà troppo voluminoso. Per quello che può riguardare l'anatomia per uso del disegno, non si avrà che a far stampare il trattato d'Ercole Lelli che gira manoscritto, e che esiste originale fra le cose che Bianconi è per vendere al governo. Per la prospettiva si possono facilmente fare dei ristretti dei bellissimi trattati che cento autori ci hanno di quest'arte lasciati.

E così le altre scuole, giacché le arti tutte e le maniere con cui si trattano hanno il loro principale fondamento sulla ragione, sono suscettibili di regole fisse e stabili, senza deviare dalle quali si può ottenere per mezzi diversi la varietà conservando la bellezza.

Dei premi

L'Accademia stabilisce dei premi per que' giovani che si distinguono per diligenza e valore in tutta l'annata e per quelli che a soggetto dato presentano alla fine dell'anno un'opera di composizione in disegno, in plastica, in dipinto o in incisione.

[*Differenza dei premi necessaria*] La differenza però che passa tra i vari rami delle arti del disegno importando maggiori o minori studj, ne rende più o meno difficile il buon successo, e conseguentemente maggiori o minori devono anche esserne i premi. Nella classe della pittura adunque, arte che rinchiude più parti di tutte, che anzi riunisce in se composizione, disegno, colorito, prospettiva e conoscenza almeno parziale dell'architettura e dell'ornato, si deve necessariamente fissare un premio agli altri considerabilmente superiore. Un premio anche considerabile sarebbe necessario a fissarsi alla classe dell'incisione, stante la somma fatica che a tal arte va congiunta, tantoppiù se si tratta di condurre a fine un'opera grande e in un'annata. Ma siccome il possesso del

rame resterà all'autore e non all'Accademia, come le opere delle altre classi, se l'opera sarà buona, egli avrà un un compenso considerabile nella facilitazione dello spaccio che l'onore del premio sarà per recargli. Sarà però tenuto chiunque concorre al premio dell'incisione di depositare nelle mani del segretario o del direttore cinquanta esemplari della sua opera oltre quella che espone nella sala in occasione del concorso. Questi cinquanta esemplari si mettono nel tesoro dell'Accademia e possono servire per regalare a quelli tra gli Accademici che si distinguono in favorire l'istituzione. Sembra che si possa tralasciare di fissare dei premi per la Scuola di prospettiva, potendo essa andare unita alla Scuola d'architettura, almeno per quanto riguarda il premio maggiore. Saranno però fissati anche per questa Scuola dei premi minori per chi distinguesi in diligenza, sapere, come si è detto per le altre Scuole.

Valore dei premi. I premi sono divisi in due classi. Quelli di prima classe devono necessariamente unire all'onore un emolumento abbastanza considerabile, acciò possano facilitare agli artisti una libera continuazione de' loro studi.

I premi delle classi minori destinati ad incoraggiare la diligenza de' principianti consisteranno in medaglie d'argento del valore di quattro o sei scudi.

I premi della classe superiore dovrebbero essere sei.

- Uno per un quadro d'istoria.
- Uno per la composizione in disegno.
- Uno per la composizione in plastica.
- Uno per l'architettura.
- Uno per l'ornato.
- Uno per l'incisione.

Di tutti questi rami d'arte l'Accademia propone il soggetto di anno in anno dopo la publica distribuzione de' premi. Se ne publica altresì l'avviso in stampa acciò possa diffondersi in tutta la Republica.

Per la prima volta poi si publicheranno i soggetti per i concorsi nell'occasione della apritura dell'Accademia dopo la lettura della sua costituzione.

Il premio per il quadro d'istoria sarà di cento zecchini. Tutti gli altri di cinquanta. Coniandosi delle medaglie di 50 zecchini l'una, se ne daranno due al premiato in pittura.

Tutte le opere de' premiati, come si [è] diggià detto, restano in proprietà all'Accademia, tra[n]ne il rame inciso, di cui non restano che 50 copie.

Nel caso che la ristrettezza delle attuali circostanze inchiudesse maggiore economia nel valore de' premi, potransi lasciare i premi della pittura, della architettura e dell'incisione a quel grado che si è di sopra indicato, e ridurrassi a solo trenta zecchini il premio della composizione in disegno, della composizione in plastica e dell'ornato. Non si è fatta suddivisione alcuna fra disegnatori e modellatori nella Scuola dell'ornato per non moltiplicar troppo i premi, ma in questa classe però si avrà riguardo a chi farà meglio senza badare alla materia o al modo con cui il concorrente dà prova del suo valore.

Nel raro caso che vi sia equilibrio tra due disegni o tra un disegno e un modello, si divide il premio, o se ne decreta un altro.

I premi della seconda classe saranno dodici.

- Due per la Scuola elementare.
- Due per i disegnatori dal rilievo.
- Due per l'Accademia del Nudo.
- Due per la prospettiva.
- Due per la classe inferiore della Scuola d'ornato.
- Due per la classe inferiore della Scuola d'architettura.

Questi potrebbero formarsi in medaglie d'argento del medesimo conio di quelle d'oro stabilite per i premi di prima classe.

La spesa totale per i premi di tutte le classi importerebbe così 5.430 lire circa; colla modificazione economica ai 3 premi di disegno, di modello e d'ornato ridurrebbesi a £ 4.530.

Nel caso poi che questa somma sembrasse ancora superiore alle forze della cassa di publica istruzione, io proporrei di non far modificazione alcuna ai premi della classe superiore stabiliti al principio di questo articolo, ed invece ridurne il carico alla metà distribuendoli soltanto di due in due anni, e così diminuire la spesa a lire 2.985 circa annue, poiché i premi delle classi minori dovrebbero in qualunque maniera distribuirsi annualmente.

Dei premi delle classi inferiori

Tutti i disegnatori o modellatori delle classi minori che aspirano all'onore del premio alla fine d'ogni settimana fanno sottoscrivere o sigillare le opere loro dal secretario o dal professore che li dirigge ed alla fine dell'anno scolastico presentano al Corpo Accademico i loro travagli[41]. Chi ha fatto più lavori e di maggior merito ottiene il premio. I professori in seguito scelgono il miglior disegno o modello fra quelli dello studente premiato[42] e lo consegnano al secretario che lo esporrà al publico a suo tempo, e resterà in seguito all'Accademia.

Con questo ordine si premiano gli studenti che si portano valorosamente nella Scuola elementare di figura, nella Sala de' Gessi, nell'Accademia del Nudo, nella Scuola di architettura, d'ornato e di prospettiva. Si deve però avvertire che questo genere di

[41] Agg. a margine: *Nel caso che si destini il segretario a mettere il sigillo sui disegni, dovrà aver l'attestato del professore che siano stati fatti nelle pubbliche Scuole.*

[42] Agg. a margine: *Non si riconoscono in nessun caso disegni che non portino il sigillo dell'Accademia.*

premi in queste ultime tre scuole non sarà che per la seconda classe, dovendo i più avanzati della prima concorrere al premio maggiore.

Nel caso che nelle classi inferiori vi siano molti giovani che meritino di essere premiati, l'Accademia sul rapporto de' professori e delle commissioni decreta degli altri premi, giacché il vantaggio e l'incoraggiamento che se ne trae è di gran lunga superiore alla spesa.

Scuole dell'Accademia

Sei sono le Scuole dell'Accademia, cioè

Scuola di figura
- d'architettura
- d'ornato
- d'incisione
- di prospettiva
- d'anatomia.

[*Tavole geometriche da mettersi nelle Scuole*] In ciascheduna di queste Scuole nell'alto delle pareti si metteranno delle tavole geometriche in grande con succinte spiegazioni di ciò che rappresentano[43]. Queste tavole non conterranno che i primi elementi della geometria, e serviranno per abituare la gioventù a farne uso nell'arti del disegno, e dal vantaggio che ne ricaveranno saranno animate a studiarla in seguito estesamente. Queste figure si potrebbero anche per minor spesa dipingere sul muro, che a qualunque uso convertansi le sale delle Scuole, non saranno mai per disdirvi.

Scuola di figura. La Scuola di figura è divisa in quattro sezioni ed ha per ciascheduna sezione un professore.

Sezioni della Scuola di figura. Elementi, Disegno e Composizione, Scultura e Colorito.

Scuola degli Elementi. La Scuola Elementare si fa nella sala de' Gessi, essendo utilissimo per i giovani l'aver sempre sotto gli occhi i grandi modelli dell'antichità[44]. La detta sala è divisa in due parti da un cancello, da un lato del quale si ritireranno tutte le statue e busti facilmente frangibili, e dall'altro si metteranno le panche per i disegnatori principianti.

Nessuno d[e]i principianti può passare il cancello senza espressa licenza del professore, che gliela concederà quando lo crederà atto a disegnare dal rilievo in grande.

---

[43] Agg. a margine: *Credo inutile di parlare della necessità della geometria per le arti del disegno, e della facilità che apporta a[gl]i studiosi di quelle il tradurre in figure geometriche le apparenze irregolari dei soggetti d'imitazione.*

[44] Agg. a margine: *Oltre questo indubitabile avvantaggio si ottiene una più maestosa apparenza ed un considerabile risparmio di locali e di custodi, che bisognerebbe raddoppiare facendo la Scuola altrove.*

La sala annessavi, che è destinata per l'Accademia del Nudo, potrebbe anche servire per quelli che si esercitano a dipingere[45]. Quando uno scuolare è sortito dalla Scuola degli elementi può scegliersi quel professore o que' professori che più gli aggradano per la correzione de' suoi lavori.

Questa Scuola è aperta la maggior parte del giorno tanto nell'inverno che nell'estate. Il professore che ne ha la particolare ispezione vi sta tutta la mattina, gli altri tre professori vi possono stare un'ora per ciascheduno al dopo pranzo. Nella stagione estiva, che la Scuola sarà più lungamente aperta, per quel tempo che resta priva di professori, sarà custodita da un bidello.

Disegno e Composizione. Quantunque i professori per la Scuola di figura abbiano delle particolari ispezioni, come i primi rudimenti, la composizione, la scultura e il colorito, ciononostante siccome tutti debbono necessariamente essere esperti nel disegno, tutto ciò che appartiene direttamente a questo ramo è sotto l'ispezione di tutti quattro. Tutti adunque concorreranno alle correzioni de' disegnatori del Nudo, come de' Gessi. Il professore però particolarmente incaricato di diriggere que' giovani che mettonsi a comporre potrà consultarsi col professore di eloquenza, il quale è destinato ad istruire anche nella teoria delle Belle Arti, e fino che non si abbia qualche libro che serva di corso teorico per la composizione, si ristringerà a delle lezioni pratiche, almeno per la maggior parte. Situerà quindi i manichini, o modelli di legno, e li vestirà convenientemente nell'occasione che gli studenti ne abbisognino per le loro invenzioni, rendendo ragione di ogni minima operazione, e d'accordo cogli altri professori di figura potrà fare in modo che le attitudini del Nudo accomodino agli scuolari per situarle presso eguali ne' loro disegni quando ciò non sia pregiudizievole agli altri disegnatori. Essendovi poi estremo bisogno di accomodare la Sala del Nudo[46] in modo che possa più acconciamente contenere maggior quantità di disegnatori, sarà necessario in primo luogo ingrandire la finestra, come tutta la lunetta della volta di detta sala, ed in seguito cambiare i banchi che vi sono attualmente, incomodi per quelli che disegnano come per i professori che devono correggere i disegnatori[47]. Nell'inverno poi sarà pure necessario di cambiare il sistema dell'illuminazione, oggetto principalissimo per i studiosi del Nudo. Il lume che usasi presentemente è composto da una larga fila de' stoppini a due ordini, che gettano altrettante ombre spezzate quanti sono di numero, ed essendo il lume preso assieme molto largo in ragione della sua altezza, fa che l'ombra gettata dai membri perpendicolarmente situati sia ridotta in nulla dalle moltiplici intersezioni di raggi, mentre l'ombra dei corpi, o membri

[45] Agg. a margine: *Tenendo la Scuola in quest'ordine l'emulazione de' studenti di varie classi resta eccitata con un'efficacia senza pari, i progressi sono rapididssimi, ed un principiante ha altrettanti maestri quanti scuolari lo avanzano di classe, di merito e di sapere.*

[46] Agg. a margine: *Che è quella che viene immediatamente dopo la Sala de' Gessi, e che sbocca in faccia allo scalone interno.*

[47] Agg; a margine: *È da avvertirsi che l'architetto Nazionale Canonica ha giudicato niente pericoloso l'ingrandimento di d(et)ta finestra, essendovi nella costruzione superiore un arco grande e fortissimo.*

atteggiati orizzontalmente conservasi pressoché interamente nella sua forma, non essendo diminuita ne' suoi estremi che da un solo ordine di lumi, che è quanto a dire un lume solo.

Così nella prima figura la lucerna veduta perpendicolarmente, essendo composta di molti lumi in fila, come quella che abbiamo al presente nella Scuola del Nudo, getta l'ombra del cilindro 6 orizzontalmente tagliato tanto diminuita dalle intersezioni di raggi che sul piano d, che si calcola posto perpendicolarmente, non può produrre che delle liste di mezza tinta, che sarebbero in disegno odiosissime. Né potrebbe il piano d mai essere veramente ombrato, se non che nel caso che si avvicinasse al prisma c, che rappresenta il piccolo spazio a cui si riduce l'ombra vera e non interrotta del cilindro 6.

Nella seconda figura poi la medesima lucerna tagliata perpendicolarmente ed orizzontalmente veduta getta l'intera ombra 6 sul piano c colla sola diminuzione o diradamento cagionato dalla frammischianza di lume ed ombra negli spazi d.d.

È da notarsi poi che sulla figura prima non ho marcato che un ordine di stoppini per minor imbarazzo.

Da ciò si giudichi che razza d'ombra produrrebbe un braccio il di cui omero fosse posto orizzontalmente, mentre il cubito fosse perpendicolare e da ciò si vegga quanto debbe essere il disordine di tutta l'ombreggiatura del corpo umano situato sotto questa maledetta lucerna[48].

Per evitare intanto alla meglio simile disordine e per rendere meno falsa che sia possibile l'ombreggiatura notturna artifiziale, bisogna tenere i lumi aggruppati più che si può, e se fosse praticabile, come lo credo facile, ridurli in una sola gran lamina di stoppini simili a quelli che si usano per le lucerne *à l'argaud*, ma situata in linea retta in modo che facesse un solo chiarissimo lume. Allora gl'inconvenienti della notturna illuminazione degli oggetti sarebbero di molto diminuiti e l'effetto somiglierebbe un poco a quello del sole con una grande diminuzione di riflessi.

Gessi disegnati di notte dopo l'Accademia del Nudo. Nel caso che si adotti d'illuminare la Sala del Nudo con un solo lume e senza le lucerne che usasi presentemente da disegnatori, finite le due ore dell'Accademia, si potrebbero [gl]i studenti trattenere a disegnare per altre due ore i gessi, ed in questo modo si supplirebbe nell'inverno alla brevità delle giornate e si farebbe un gran vantaggio a chi disegna nelle altre Scuole alla Accademia del Nudo contemporanee.

Scuola dell'Architettura

Nella Scuola di Architettura come in quella dell'Ornato, che sono sempre le più numerose, vi deve essere un sostituto[49], che è destinato a diriggere i principianti e a supplire all'occasione al professore. La Scuola si può dividere in due classi. la classe inferiore disegna gli ordini ed alcune fabriche fra le migliori antiche e moderne, onde potersi

[48] Agg. a margine: *Che è quella che usiamo presentemente nella n(ost)ra Scuola del Nudo.*

[49] Agg. a margine: *In questa Scuola vi è il sostituto anche al presente.*

abilitare a comporre. Dopo questa abilitazione gli allievi sono ammessi alla classe superiore, nella quale sotto la direzione del professore si esercitano a comporre ed apprendono le leggi della costruzione. La Scuola è munita di stampe delle fabriche più insigni e di libri più necessarii all'architettura tanto teorica che pratica. Vi saranno inoltre i più eleganti ordini etruschi, greci e romani, come pure alcune machine per la costruzione, il tutto eseguito in legno colle più esatte proporzioni. I libri, a differenza degli altri oggetti destinati a stare nella Scuola, saranno conservati dal professore nella sua camera, e ne farà uso nelle lezioni teoriche, e li mostrerà agli allievi più suscettibili di trarne profitto.

[Gl]i studenti della classe superiore non possono concorrere al piccolo premio. Il professore deve lasciar pienamente libera l'invenzione de' concorrenti al premio maggiore, né può suggerire alcun positivo cambiamento nelle loro composizioni, restringendo le sue correzioni a distruggere ciò che vi trova di contrario alle regole principali dell'arte senza additare quello che sarebbe più conveniente per esservi sostituito.

Così vuole l'imparzialità e la giustizia, perché il professore non potendo a tutti distribuire dei consigli del medesimo valore, può in qualche circostanza esser causa che il premio sia di chi lo ha meno meritato.

Questo articolo può essere comune a tutte le Scuole e principalmente a quella dell'ornato.

Avendo poi il tempo per singolare parzialità a quest'arte rispettato un antico trattato sull'architettura scritto nell'aureo secolo d'Augusto, sarebbe una vera ingratitudine a tanto beneficio alle altre arti negato, il non farne quel conto e quell'uso che egli merita più certamente per le filosofiche massime che vi si contengono che per la sua antichità. S'incarica dunque il professore d'impiegare un giorno della settimana nella spiegazione di questo aureo codice prendendone soltanto quelle parti che sono più utili per i nostri tempi e costumi, e tralasciando quelle che inutili diventarono per le posteriori scoperte, come porzione di quelle che riguardano la meccanica e quasi tutto ciò che appartiene alla fisica e all'astronomia.

La buona sorte di avere presentemente in questa Scuola un professore molto colto e versatissimo nello studio della buona antichità facilita sommamente questo progetto, ed è spirabile dalla sua buona volontà in giovare al publico che trasporti questa lezione in ora e un maggior numero di persone ne possa approfittare. Vitruvio publicamente spiegato attirerà in folla i studiosi di ogni classe, essendo l'architettura quell'arte che più di ogni altra entra nella scelta educazione e ne risveglia, solletica più comunemente la curiosità; ed è certissimo che in pochi anni il gusto sarebbe universalmente riformato e gli architetti ostinati o recidivi nelle massime erronee verrebbero abbandonati affatto e disprezzati. L'onore finalmente di essere il primo in Italia che spieghi publicamente e ex professo Vitruvio può essere uno stimolo non piccolo a chi ama la gloria.

Scuola di Prospettiva

Sarà anche questa Scuola munita di tutto il necessario, principalmente di libri. Il professore di questa Scuola sarà soggetto a quello dell'Architettura per tutto ciò che può riguardare lo stile architettonico. In caso contrario si ristringerà a far praticare la

prospettiva sulle figure geometriche piane e solide e sulle migliori antiche architetture. Non si accetteranno in questa Scuola se non quelli che avranno fatto un corso di geometria, almeno dell'elementare.

Scuola d'Ornato

[*Sostituto per la Scuola d'Orn.*] Nella Scuola d'Ornato vi sarà un sostituto, come ve n'è uno attualmente nella Scuola di Architettura. Egli deve presiedere principalmente alla classe inferiore e supplisce al professore in occasione di malattia. Questa Scuola può anch'essa dividersi in due classi: nella inferiore si disegnano gli elementi dell'ornato e si copiano le stampe ed i gessi. Nella superiore i giovani compongono sotto la direzione del professore, ed a soggetto da lui dato.

[Gl]i studenti della classe superiore non possono concorrere al piccolo premio, dovendo concorrere al grande. I soggetti che saranno dati dal professore agli studenti della prima classe non dovranno soltanto riguardare gli ornamenti delle pareti, delle volte e delle soffitte, o in generale quelli che sono pressoché necessariamente inerenti ad ogni sorta d'architettura, ma riguarderanno anche la parte mobigliare, cosa ancora troppo trascurata dalla maggior parte degli artefici che per l'influenza altronde della scuola accademica sono molto esperti e migliorati in altri oggetti.

Sarà dunque cura tanto del professore quanto del segretario dell'Accademia di fornire questa Scuola di disegni de' migliori mobili antichi del miglior tempo, come sedie, vasi d'ogni sorte, patere, tazze, lucerne, letti, mense e tutto ciò che può servire ai comodi della vita. Questi gioveranno moltissimo per diriggere i giovani studenti a comporre e disegnare i mobili per gli usi nostri secondo i principi degli antichi, che non dimenticavano mai la ragione in nessuna delle loro benché minime operazioni, mentre noi la vediamo con nostro pericolo e disagio calpestata continuamente da indegni risalti, da insidiosi rilievi, da replicati finimenti, e da ornamenti sempre estranei al soggetto ben più che il Delfino alla Torre de' Venti.

In questa Scuola poi senza suddividerla in sezioni si faranno disegnare degli ornamenti da inserirsi nelle manifatture di stoffe, come fiori, meandri ec. di ogni sorta. Si cercherà in conseguenza di munirla de' migliori originali anche in questo genere.

Scuola d'Anatomia

L'anatomia per i coltivatori dell'arti del disegno si riduce soltanto alla osteologia e miologia. Un professore degli addetti all'ospedal grande è destinato dal governo a dare delle lezioni anatomiche per un'ora o due al giorno in tre mesi d'inverno, che potrebbe esser decembre, gennaro e febbraio. Sarà bene che questo professore sia assistito da uno dei professori di figura, e principalmente da quello che presi[e]de al disegno in generale.

Le dimostrazioni osteologiche si fanno sopra uno scheletro umano; le miologiche sopra cadaveri preparati a tale effetto. Se poi non vi sono preparazioni per mancanza di cadaveri atti ad esser preparati come suol spesso succedere, allora la miologia si dimostra sopra tavole disegnate, sopra preparazioni in cera, o sopra gessi formati dal naturale.

In quei giorni che vi saranno preparazioni di miologia sui cadaveri, gli studenti potranno restare ad arbitrio loro nella Scuola dopo la dimostrazione, acciò con loro comodo possano disegnare le dette preparazioni, che rapidamente si putrefanno[50]. Tutte le volte che le preparazioni miologiche s'incontreranno eseguite sopra buoni modelli, di forme belle ed eleganti, si fanno formare *a forma persa*, e a poco a poco si arricchisce così la Scuola anatomica e si diminuisce l'uso sempre meno proficuo delle tavole disegnate.

È da avvertirsi che tra gli oggetti che Bianconi già segret(ario) dell'Accademia vuol cedere al governo, e che il governo ha intenzione di comprare, vi è un buono scheletro grande, alcuni teschi veri con preparazioni di muscoli in cera, una figura anatomica in cera alta un palmo e mezzo, una gamba anatomica in cera della detta altezza ed alcune altre cosarelle d'anatomia oltre un manoscritto d'Ercole Lelli sopra l'anatomia per l'uso del disegno, cose tutte che potrebbero fornire da principio la Scuola anatomica senza spesa ulteriore.

L'ora più opportuna per questa Scuola è dalle undici antemeridiane ad un'ora dopo mezzogiorno. Il locale più opportuno è la sala dove fassi attualmente la Scuola Elementare, che resterebbe in libertà trasportandosi questa Scuola nella Sala de' Gessi. Nel caso poi che la sala della Scuola Elementare si destinasse ad altro uso, come sarebbe dipingere, o modellare, la Scuola anatomica si potrebbe fare nella sala dove si fa l'Accademia del Nudo; ed in questo modo i gessi formati sui cadaveri preparati, gli scheletri e le tavole anatomiche sarebbero doppiamente giovevoli, potendo così gli studenti facilmente e senza sforzo di reminiscenza confrontare la diversità dell'effetto di muscoli nel vero vivo e sul cadavere, e nei disegni, o modelli, che se ne cavano.

Manichino, studio di pieghe, costumi ec.

Vi è già nell'Accademia un modello di legno ed un altro pure di legno, ma migliore di costruzione e di forme, ne verrà acquistato, essendo compresa nella robba dal Bianconi proposta al governo, e che il governo è per acquistare per l'Accademia. In seguito, se si potrà disporre d'una piccola somma, si farà acquisto di un paio di manichini in seta di Parigi, che per la perfezione della loro costruzione, per la facilità somma in cui si atteggiano, e per la grazia delle forme e delle proporzioni, sono di sommo vantaggio per chi deve fare studio di panneggiamenti. Una commissione scelta dal Corpo Accademico o qualche individuo di detto Corpo è destinato a presentare

[50] Nota a margine: *In questa occasione la Scuola è assistita da un bidello.*

dettagliate, o in iscritto o in disegno, le forme degli abiti principali greci e romani, indicandone le stoffe opportune, acciò in seguito sian fatte eseguire, ed in questo modo gli scuolari avranno il doppio vantaggio d'imparare nello stesso tempo e la maniera del panneggio e le forme degli abiti antichi, cosa quanto necessaria altrettanto trascurata dalla maggior parte degli artisti.

Se la descrizione dettagliata da presentarsi all'Accademia, acciò facciansi eseguire gli abiti più usitati e belli degli antichi, fosse abbastanza studiata e si tendesse a dar un'idea succinta sì, ma esatta di quanto riguarda questa parte interessante dell'antiquaria, si potrebbe stampare a conto dell'Accademia, e servirsene per distribuire ai scolari più diligenti.

Accademia del Nudo

Per le pubbliche Accademie del Nudo bisogna avere alcune attenzioni che non si avrebbero nelle particolari, e soprattutto bisogna combinare le cose in maniera che nessuno possa disturbar l'altro, e ciascheduno interamente approfitti del suo diritto. Usandosi nell'Accademia n(ost)ra un banco continuato, succede spesso l'inconveniente che un disegnatore o disturba i suoi vicini, essendo strettamente collocato, o priva altrui d'un posto, se si mette con troppo agio. Dippiù non essendovi che una sola fila per chi vuole sedersi, la quale è chiusa per di dietro per reggere una specie di lettorino continuato per chi vuol disegnare in piedi, il professore che ha da correggere bisogna che necessariamente faccia uscire dal suo posto il disegnatore per mettervisi in sua vece, ed il disegnatore in questa circostanza, se si volesse dar la pena di non disturbare il suo vicino, potrebbe andarsene, e non star presente alla sua correzione. È da notarsi poi che quelli che disegnano sopra il lettorino sopradetto in piedi, vedono il modello da un punto eccessivamente alto, cosa che fa cattivo effetto in pittura, oltre che non è naturale che in certi casi. Inoltre dietro di questi non è possibile situarvi né disegnatori né modellatori, non potendosi nemmeno vedere il modello.

Oltre tutti questi svantaggi che nascono dalla conformazione di questo banco, ne nasce un altro, ed è che i disegnatori che siedono nella fila interna non possono vedersi a vicenda, cosa tanto utile ai principianti, e ciò dipende dal non essere questa fila praticabile per di dietro. Nella tavola che ho messo in fine ho indicato un metodo che mi pare possa evitare tutti questi inconvenienti, e somministrando una gran quantità di comodi per i professori e per gli scuolari contenere anche un maggior numero di questi ultimi.

[Tav. I°] Nella sala destinata per l'Accademia del Nudo, che è larga braccia sedici circa, e lunga dicciannove, si situa solidamente nelle misure esattamente indicate il gran banco A. Tutti i quadrati segnati 1 sono sedili per i disegnatori, i quali potrebbero essere coperti d'un forte cuscino di bulgaro inchiodato stabilmente. Negli spazi segnati 2 può comodamente passare il professore per correggere gli allievi situati nella prima

fila. Negli spazi segnati 3 si possono mettere i modellatori in creta, e in quegli segnati 4 si possono mettere a sedere degli altri disegnatori sopra sedili volanti eguali ai fissi 1, come si vede nella seconda tavola. Il tavolone poi del modello segnato B, rotondo acciò cogli angoli non prenda inutilmente troppo spazio, è situato in modo che tutti i sedenti sopra i sedili 1 vedrebbero il modello, anche se il rango interno de' sedili non fosse una testa più basso dell'esteriore[51]. Il lume finalmente segnato C sarà stabile e fisso nel luogo assegnatogli nella tavola prima, nel caso che illumini tanto il modello che i disegnatori, sarà poi mobile a guisa di quelli da bigliardo con un modo dippiù per alzarlo ed abbassarlo a piacere, nel caso che non debba illuminare che il modello.

Sarebbe veramente una cosa ottima il poter combinare un lume che rischiarasse tutta la camera egualmente in modo che i disegnatori non abbisognassero di quelle eternamente succide lucerne. E tal costume si usava nella Accademia Francese a Roma ad onta che alcuni delicati di papilla si chiamassero offesi da quel chiarore. Se si potesse introdurre lo stesso nella n(ost)ra Accademia, oltre la somma proprietà e polizia che ne risulterebbe dal non esservi quelle ogliose e puzzolenti lucerne, ne verrebbe anche un'economia abbastanza considerabile e meritevole di riflessione[52].

Nel caso però che non si adotti il consiglio d'illuminar l'Accademia con un solo lume, le lucerne per i disegnatori avranno un piede fissato nel banco e assicurato soltanto con viti, acciò si possa levare nell'estate, e la parte superiore del manico potrà farsi mobile, acciò si possa accomodatamente avvicinare ed allontanare. Il luogo preciso poi dove fissare la parte inferiore del piede della lucerna non l'ho voluto marcare fino che non si possa provare in natura dove sia più conveniente. Il vantaggio poi che si cava dallo fissar le lucerne è incalcolabile per la proprietà, impedendosi così il rovesciarle, cosa facilissima a succedere, come vediamo per esperienza.

La ragione per cui ho situato la stufa in D è perché essendo vicina molto al modello lo può sufficientemente riscaldare senza soffocare i disegnatori e sottoporli a mille danni di salute, come succedeva nella sala dove s'insegna prevalentemente la prospettiva. In quella poi la stufa era situata in maniera che metà del banco restava disoccupato in grazia dell'ardore che mandava, inultilmente riparato da un telaro di carta o di tela.

Sarà finalmente una cosa buonissima il mettere sui piedestalli E qualche bel gesso, oltre qualche studio anatomico, come già si è indicato parlando della Scuola

---

[51] Nota a margine: *Ciaschedun piano è d'una testa più alto dell'altro, calcolando la testa oncie quattro e mezza, che vuol dire l'ottava parte della statura ordinaria grande, cioè di oncie 36. Chi poi starà di dietro al sedile più alto, sarà stando in piedi almeno un'altra testa più elevato del suo vicino.*

[52] Agg. a margine: *Sarebbero però sempre necessarie alcune lucerne per i modellatori, che situati negli spazi 3 tav. I, restano già troppo distanzi dal lume, e debbono inoltre situarvisi dicontro coi loro cavalletti di modo che senza lucerna il loro piano di creta resterebbe ombreggiato intieramente invece di essere illuminato. Ma è da rimarcarsi però che i modellatori poco travagliano nell'inverno, esercitandosi invece nel disegno per loro egualmente vantaggioso.*

d'Anatomia, acciò [gl]i studenti possano col confronto del vero vivo, dell'antico, e del vero anatomizzato arrivare a disegnare perfettamente un'Accademia.

Uno poi degli avvantaggi considerabilissimi che si otterranno dal non illuminar la Sala del Nudo che con un solo gran lume, si è che si potrà allora munire di gessi bellissimi senza il minimo pericolo che restino offesi ed anneriti dal fumo grasso delle lucerne.

Si trascrivono qui due documenti di interesse istituzionale: una relazione redatta da Carlo Bianconi nel 1800, alla vigilia dell'allontanamento, sullo stato delle scuole accademiche; un abbozzo di proposta di riforma avanzato nel 1802 da Domenico Aspari, professore di Elementi di Figura.

2) *«L'Accademia di Brera nel 1800»* di Carlo Bianconi

(AAB, *Carpi* DV 13)

Milano, da Brera, il giorno 14 fruttidoro anno VIII, cioè il dì p(rimo) settembre 1800.

Al Cittadino Commissario Governativo presso l'Amministrazione Dipartimentale d'Olona il Segretario perpetuo dell'Accad. Milanese delle Belle Arti. [...]

L'Accademia delle Belle Arti fondata nel 1776 ha sei scuole corrispondenti a sei diverse qualità di disegno utili tutte alla società, e sono

la 1ª d'Ornati
2ª d'architettura
3ª d'Elementi di figura
4ª de' Gessi
5ªdel Nudo
6ª d'incisione in rame.

La prima d'ornati serve a molte arti istillando in esse buon gusto e venusta bellezza. Diffatti questo buon senso e questa gradevole bellezza si vede estendersi sensibilmente per ogni arte che dal disegno norma e lume riceve, e ciò dall'epoca della fondazione della nostra Accad(emia), per cui anche il com(m)ercio ne sente chiaramente vantaggio. Questa scuola conta molte volte nell'inverno da cento scolari, e qualche volta cento venti, e sino cento trenta ancora. Attende a sì numerosa gioventù da se solo il cittad(ino) professore Albertolli Giocondo, il di cui amore, attenzione e sapere per il progresso de' scolari è veramente degno di tutti gli elogj.

La 2ª Scuola è quella d'architettura. È debitore il gusto a questa del buon senso nelle fabbriche che da tutti si distingue; buon senso che si va estendendo ancora ne' luoghi vicini. Due sono le persone che attualmente insegnano in questa Scuola; una come principale e professore ed è il cittad. Polak Leopoldo, l'altra come subalterno e

maestro elementare, ed è il cittad. Amati Carlo. Amendue bramosi di adempire i rispettivi loro doveri, che con lode interamente compiscono.

La 3ª Scuola è quella degli Elementi di Figura. Dopo l'indicata degli ornati è la più numerosa delle altre tutte, e serve come di base alla pittura e scultura, poichè queste non possono far cosa alcuna di retto senza l'appoggio del disegno rappresentatore delle forme del corpo umano. N'è il solo maestro il cittadino Aspar Domenico, che con tutta la premura ed intenzione attende al progresso della gioventù a lui commessa. Fa poi meraviglia che tanto faccia e per la non ferma sua salute, e per la ben scarsa mercede alla opera sua tanto faticosa.

La 4ª Scuola è de' Gessi, il di cui oggetto è d'inserire nella mente de' giovani quale sia la più fine bellezza delle forme umane mediante le statue antiche. Serve questo lodevolissimo studio tanto ai pittori che agli scultori, e però attendono al medesimo non meno i professori di pittura che l'altro di scultura nel tempo corrispondente alla rispettiva loro incombenza riguardante la Scuola del Nudo. Li professori di pittura sono li cittad(ini) Traballesi Giuliano e Knoller Martino, e l'altro di scultura il cittadino Franchi Giuseppe. Tutti e tre sono pieni di premura per il progresso della gioventù, e cercano ogni strada per fare il debito loro.

La 5ª Scuola è quella del Nudo a cui attendono li su(ddetti) tre pofessori di pittura e scultura nel tempo e modo già fissato. È questo studio la prova del progresso de' giovani, e serve ancora a provetti nell'arte, poiché la natura è il prototipo che imitare si dee, è la vera maestra delle arti pittura e scultura.

La 6ª ed ultima scuola è quella dell'Incisione in rame. Sta alla testa di essa come professore di tal arte il cittad(ino). Longhi Giuseppe che tanto si prende pensiero dell'avanzamento de' suoi scolari, che già se ne scorge chiaramente il frutto, e si ha ben giusta ragione di credere che di giorno in giorno si farà maggiore.

Passando ora alle innovazioni utili all'Accademia che far si potessero, dico che si dovrebbe pensare spezialmente a due cose. Al piano cioè che si desidera da anni, ed a distribuire de' premj alla gioventù che fa progressi nell'arte. Per il piano converrebbe fare non poche meditazioni perché tutto tornasse in vero vantaggio degli studj, e per la distribuzione de' premj converrebbe fissare i modi, ed il quantitativo da distribuirsi.

Salute e rispetto

Carlo Bianconi

3) *«Proposta di riforma»* di Domenico Aspari

(AAB, *Tea,* M V 7)

Un Piano per una Accademia delle Belle Arti.

Una salla per il Nudo con luce adattata.
Una salla per le statue pavimentata con luce adattata.

Una salla per li quadri con luce adattata.

Una salla per li principianti di figura.

Una salla per l'architettura.

Una salla per gli ornati.

Una salla per espore li quadri e disegni di architetura in ochasione de' premi e altri disegni.

Una salla con comodi di pore l'azione e tra modelli snodati per gli scolari quando volessero far de quadri e disegni di composizione.

Una salla per la Scuola d'ingisine [incisione] con luce adattata, e altri luochi aderenti alla Accademia.

Alogio per tutti li profesori e soldo egualli.

Li professori dovranno per turno far il presidente per un mese.

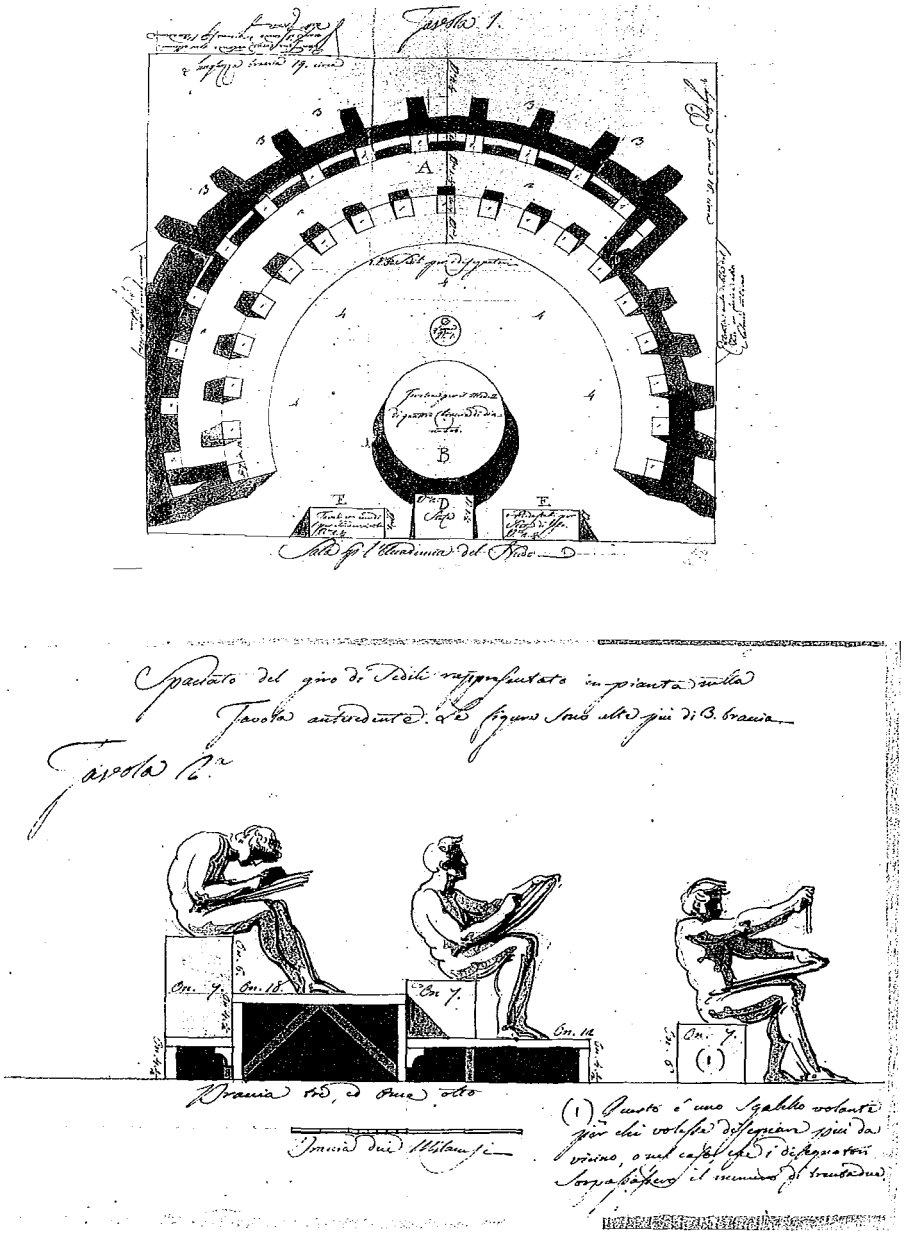
Li professori faranno tutti indistintamente due ore nella sua facoltà ripartitamente infra il giorno.

Così vi presiederà un precettore tutto il giorno e sarà molto utile per una buona disciplina.

[...]

La distribuzione dei premi cadrà nel giorno che venero li Francesi che portarono la libertà di comemorare e di intervenire qualche autorità alla sua festa.

Sarà molto necessario che vi sia una dellecazione per raccogliere quei quadri delle chiese o conventi sopresi per la [A]cademia o altri monumenti apartenenti alla sudetta aut(orità).



GIUSEPPE BOSSI, Archivio dell'Accademia di Brera, Tea MV 7, Miscellanea, 1801. Progetto per un'aula per la Scuola del nudo e di banchi per gli allievi dell'Accademia. Inchiostro e inchiostro diluito su carta.

SANDRA SICOLI

Il «Rapporto sull'origine ed incremento della galleria de' quadri dell'I.R. Accademia di Brera» (4 febbraio 1817). Problemi di legittimazione del patrimonio pittorico dell'Accademia di Brera

Il documento sul quale mi sono basata per avviare la riflessione su questa tematica, è stato scelto fra le numerose relazioni che, nei primi anni dopo il ritorno degli austriaci, venivano periodicamente redatte dal presidente dell'Accademia di belle arti di Brera indirizzate al governo. Infatti questo rapporto, a firma del conte Luigi Castiglioni, è ai nostri fini particolarmente significativo perché permette di far luce sulla ricostruzione delle vicende storiche che portarono all'inizio dell'Ottocento alla creazione della Pinacoteca di Brera[1].

L'importanza della relazione è anche determinata dal fatto che, caso davvero insolito, essa viene richiesta con grande sollecitudine dal governatore della Lombardia conte di Saurau in persona. Dice infatti testualmente il Saurau «... Essendo molto interessante l'oggetto di cui si tratta, desidero, che mi venga quanto prima avanzato tale lavoro»[2].

---

[1] ARCHIVIO DELLA ACCADEMIA DI BRERA, Milano (d'ora in avanti AAB), *Carpi* A VI, cart. 26, *Oggetti d'arte, Esami e Giudizi*, Miscellanea, fasc. 6, «Rapporto Storico sulla provenienza dei Quadri in Brera», Milano, a S.E. il Conte di Saurau Gov. 4 febbraio 1817, in Appendice 1. Si tratta di un testo non protocollato, né firmato, ma datato, che presenta numerose cancellature. Non essendo però queste correzioni particolarmente significative dal punto di vista del contenuto, non si è ritenuto di doverle trascrivere. Circa riferimenti bibliografici relativi alle vicende storiche della Pinacoteca si rimanda a S. SICOLI, *La politica di tutela in Lombardia nel periodo napoleonico. La formazione della Pinacoteca di Brera: il ruolo di Andrea Appiani e Giuseppe Bossi*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 1989, 38, pp. 71-90; R. CASSANELLI, *I dipinti esposti nel giorno dell'inaugurazione della Pinacoteca di Brera (15 agosto 1809): un documento ritrovato* in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo -Accademia di Scienze e Lettere - Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche», CXXVIII, (1994), pp. 441-461.

[2] AAB *Carpi*, AVI, cart. 26, «Al Sig. Conte Luigi Castiglioni Presidente dell'I.R. Accademia delle Belle Arti», Milano, 7 Gennaio 1817.

È palese nella breve nota di incarico del rapporto, la preoccupazione del governo di chiarire le circostanze e di far luce, una volta per tutte, sulla delicata questione delle requisizioni dei dipinti in epoca napoleonica e sulla conseguente legittimazione dell'appartenenza di questi allo Stato:

«I molteplici dubbi insorti in diverse occasioni sulla legittimità del possesso dei quadri esistenti nella Galleria di Brera rendono vieppiù necessario un soddisfacente schiarimento in questo proposito. Onde arrivare all'evidenza desiderata trovo opportuno espediente d'incaricare il sig. Conte in qualità di Presidente dell'Accademia di fornirmi una storia pragmatica corredata di pezzi giustificativi sull'origine e sul successivo incremento della Galleria di Quadri in Brera beninteso che ne apparisca il diritto di proprietà sopra questi quadri della parte dello stato...»[3].

Il Saurau, pur non esplicitandolo, fa riferimento, quando parla di «diverse occasioni», ad alcune domande di restituzioni di dipinti che nei precedenti mesi erano state avanzate da più parti e a cui l'Accademia, attraverso la mediazione del marchese D'Adda – referente per l'Istruzione e la cultura[4] – aveva già risposto con scritti circostanziati dal tono piuttosto perentorio.

La prima di queste domande, in ordine di tempo, era stata inoltrata dal presidente dell'Accademia di Venezia Leopoldo Cicognara, a capo dell'istituto veneziano fin dal febbraio del 1808, nell'aprile del 1816[5].

---

[3] *Ibidem*

[4] Il marchese Febo d'Adda, allievo del Parini, aveva sostituito Scopoli (uomo assai scomodo e poco amato dal nuovo governo) nel ruolo di direttore generale dell'Istruzione pubblica, funzione poi soppressa il 30 aprile 1817. Egli ricoprì successivamente la carica di vicepresidente del governo di Lombardia. D. GIGLIO, *I ginnasi e i licei lombardi nell'età della restaurazione,* in *Problemi scolastici ed educativi nella Lombardia del primo Ottocento,* II, Milano, Sugarco, 1977-1978, pp. 87-192. M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980. A. SAVIO - G. DELLA FERRERA, *Il poliedrico Gaetano Cattaneo, fondatore del Gabinetto Numismatico di Brera*, in «Archivio Storico Lombardo», serie XI, (1990), pp. 347-376.

[5] ARCHIVIO DI STATO DI MILANO (d'ora in avanti ASMI), *Studi*, *Parte moderna* (d'ora in poi p.m.), cart. 359, fasc. 2, «Osservazioni della I. R. Accademia di Milano sulla informazione presentata al R. I. Governo dal Sig. Presid. di quella Venezia in proposito delle pitture trasportate alla Pinacoteca di Milano dalle soppressioni eseguite nei Dip.ti Veneti, e dai Depositi della Corona esistenti in Venezia», di Giuseppe Zanoja, segretario della C. R. Accademia, Milano 29 maggio 1816. Lo Zanoja, di cui si trascrive l'intero documento in Appendice 2, fa riferimento nel testo alla missione del 14 marzo 1811 dei due Delegati dell'Accademia di Milano, Ignazio Fumagalli e Giuseppe Appiani, a Venezia: Anche di questa relazione se ne fa la trascrizione perché testimonia del clima, non proprio accogliente, in cui si trovarono a lavorare i due milanesi: «I delegati per la scelta de' Quadri ne' Dipartimenti Cispadani. Al Sig. Consigliere Direttore Generale della Pubblica Istruzione, Venezia 14 Marzo 1811», Appendice 3.

Questa richiesta, probabilmente anche per il modo con cui era stata formulata, irritò non poco il D'Adda, come egli scrive, che ne rimarcò le «osservazioni poco moderate odiose ed anche false»[6].

Per giungere ad «un completo rischiarimento delle cose di fatto» il D'Adda, invitò quindi il Castiglioni a preparare una relazione che venne stesa sotto forma di un vero e proprio decalogo[7], successivamente riformulato in forma discorsiva dal segretario dell'Accademia, l'abate Giuseppe Zanoja.

Questi fornì un rapporto molto apprezzato anche per «la somma urbanità e la somma moderazione delle... osservazioni»[8] – ma, a mio parere, il tono del segretario è in realtà piuttosto caustico – e denota un malcelato risentimento nei confronti del Cicognara.

Le linee portanti di questo testo, ai fini di far chiarezza sui principi che informavano la politica culturale dello Stato di questi primi anni, sono sostanzialmente articolate in tre punti. Primo l'indiscutibilità dell'esproprio dei beni artistici; secondo la validità, riconosciuta anche dalla precedente amministrazione, della collocazione museale; terzo, il non mettere in discussione la pregressa selezione operata dal governo francese per mano di Andrea Appiani. Così, infatti, dice il testo:

«Cominciando col porre in chiaro le cose di fatto, è da osservarsi che nessuno dei quadri dei quali parla il S. Conte Cicognara fu tolto dall'Accademia di Venezia, mentre tutti ebbero provenienza da Chiese e Conventi soppressi: Erano essi perciò considerati come proprietà demaniali e per conseguenza dovevano essere venduti, ed è somma ventura se non lo furono, e non andarono dispersi, ma se vennero anzi conservati al decoro ed ornamento dell'Italia ed ora particolarmente dal Lombardo-Veneto. Anche dal cessato governo italiano fu sempre rispettata la massima di non togliere alcun oggetto d'arte a chiese ed altri Stabilimenti esistenti, comunque pubblici. Si vede quindi quanto impropriamente il Conte Cicognara parli di restituzione, mentre se i quadri di cui si tratta si

---

[6] *Ibid.,* «Informazioni sulla domanda dell'Accademia di Venezia per avere alcuni quadri della Pinacoteca di Milano», Marchese D'Adda a S. E. il Conte Castiglioni Milano, 15 Maggio 1816, in AAB, *Carpi* A VI 26, fasc. 5 - *Oggetti d'arte, Esami e Giudizi, Miscellanea.* 7 giugno 1816.

[7] Si tratta di un elenco in dieci punti, l'ultimo dei quali così recita: «IO. Finalmente che nell'Accademia di Venezia non vi è neppure il sito conveniente per collocarli, giacché eccettuati alcuni pochi che si vedono esposti, tutti gli altri in grandissimo numero colà esistenti sono tuttora ammucchiati l'uno sopra l'altro con pericolo di guastarsi, al quale pericolo si esporrebbero egualmente quelli che colà si trasportassero da Milano», Luigi Castiglioni, «Osservazioni da farsi alla R.I. Accademia sulla domanda del Sig. Presidente della R.I. Accademia di Venezia», *Ibid.*, 7 giugno 1816.

[8] Cfr. nota 6.

volessero restituire a chi prima li possedeva, neppur uno potrebb'essere dato all'Accademia di Venezia, ma sarebbero dovuti a Chiese ed Istituti i quali d'uopo sarebbe prima di tutto riaprire, o nuovamente fondare...»[9].

Che il Cicognara, con il suo atteggiamento, avesse infastidito il governo e compromesso l'esito della trattativa, nonché incrinato i rapporti fra le due Accademie, è evidente fin da subito, come risulta anche dal commento che Emanuele Cicogna, cronista e collezionista veneziano, riporta nel suo diario alla data 28 ottobre 1816: «...se il Cav. Cicognara avesse avuto un po' più di grazia nella richiesta che fece dè nostri quadri che esistono in Milano, ora forse li avremmo avuti insieme con quelli che da Parigi tornarono. Infatti egli scrisse una sanguinosa lettera all'Accademia delle Belle Arti di Milano, dicendo che da Venezia i Milanesi avevan rubato de' quadri migliori (la scaltra selezione dell'Appiani) delle soppresse chiese e che esistevano colà parte a Brera e parte altrove, e che questi ad esempio de' Francesi li restituissero alla Veneto Pinacoteca»[10].

L'obiettivo dichiarato del Cicognara è da un lato la creazione e l'allestimento della Pinacoteca, dall'altro un più ambizioso progetto di riunificazione del patrimonio artistico, non solo veneziano, ma più in generale veneto[11], in un momento come scrisse il Mongeri parecchi anni più tardi in cui «...il mutamento politico permetteva codesti reclami; e pareva un atto di giustizia luminosa rendere quello che in tutte le rivolture di tal genere, comunque avvenga, si chiama sempre il maltolto. Ma, con tuttociò, le partenze, per cagione di restituzione, furono assai limitate, poste di contro agli arrivi di tre o quattro anni innanzi»[12].

---

[9] Cfr. nota 6.

[10] E. CICOGNA, *Diario*, citato in F. MAZZOCCA, *Arti e politica nel Veneto asburgico*, in *Il Veneto e l'Austria Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, *catalogo della mostra*, Milano, Electa, 1989, pp. 40-79, pag 52.

[11] F. MAZZOCCA, *Le vittorie della tutela. L'allestimento del Phanteon-Museo: i Santi Giovanni e Paolo, i Frari. Il riscatto della provincia. Le prime difficoltà e i sospetti*, *Ibid.*, pp. 50-53.

[12] Mongeri così prosegue: «Ed invero, annoveri fatti dolorosi che si è condotti a consacrare, una volta vinte le forze della stabilità consuetudinaria, e i diritti stessi che incatenano le cose. Dato luogo, nel 1815, alla restituzione delle opere più famose o meglio istantaneamente domandate, un compromesso per considerazioni diplomatiche intervenne tra i Governi restaurati all'oggetto di chiudere il varco a uno scompigliamento che, di vantaggio assai problematico o assai piccolo per gli antichi possessori, poteva tornar esiziale alle opere che si trattava di conservare. Quello che parve atto d'alta provvidenza fra Francia e Italia, a danno di questa, poteva consacrarsi con tanto maggior ragione di qua delle Alpi. La Pinacoteca di Milano con ciò ebbe un'altra buona fortuna. Le molte pitture che avrebbero potuto far argomento di reclamo appartenevano ad un tempo, com'era il XV secolo, pel quale allora l'intelligenza artistica affettava una superba noncuranza.» G. MONGERI, *L'Arte in Milano*, Milano, Società Cooperativa fra i Tipografi, 1872, p. 340.

La vicenda si concluse con una diplomatica ed accomodante proposta del D'Adda indirizzata ad entrambe le Accademie per effettuare, come egli scrisse, «cambi reciproci che possano all'una e all'altra convenire» e con una nota di biasimo espressa nei confronti del Cicognara «...perloché risulta veramente strano che il S. Conte Cicognara si lamenti di un'operazione in forza della quale si arricchì l'Accademia di settecentocinquanta pezzi»[13].

Un secondo episodio significativo per il problema delle restituzioni, nel clima politico di quegli anni, è quello della trattativa tra Brera e lo Stato pontificio per la restituzione di 24 dipinti di scuola emiliana requisiti nel 1811 dal commissario delle Belle arti, Andrea Appiani rispettivamente nei Dipartimenti del Basso Po, del Metauro e del Reno. Si tratta di una vicenda non secondaria sia perché questa volta i dipinti vennero effettivamente restituiti, sia per l'alta qualità delle opere in questione e per il conseguente depauperamento della sezione emiliana della Pinacoteca milanese.

Corrado Ricci, direttore della Pinacoteca di Brera dal 1898 al 1903, nella sua ricostruzione storica «La Pinacoteca di Brera» del 1907, ricollocando questo episodio dirà infatti: «Allora, però, accadde quel che doveva accadere. Come l'Italia ripeteva dalla Francia la restituzione de' suoi capolavori; molte città, in specie dello Stato Pontificio, richiesero a Milano la restituzione di loro dipinti... e gran torto ebbe allora Ravenna di non farsi viva a domandare il suo! Ora essa avrebbe, oltre ai principali dipinti de' suoi pittori come il Rondinelli, i Cotignola, il Longhi, anche il Martirio di S. Vitale del Barocci e quell'insigne capolavoro dell'arte ferrarese che è la Pala Portuense di Ercole Roberti»[14].

Diversamente dal caso prima citato di Venezia, il sovrano, l'imperatore Francesco I, decise di inviare tutti i quadri richiesti «per dare prova della Sua venerazione e speciale condiscendenza verso il Santo Padre»[15] chiedendo,

---

[13] Cfr. nota 6.

[14] «...Pure, tra i ventiquattro dipinti, che Brera dovette rimandare nel 1816, si trovavano belle cose. Bologna riebbe opere di Francesco e Giacomo Francia, d'Innocenzo d'Imola, d'Annibale e di Ludovico Carracci, del Tiarini, di Guido, dell'Albani e del Gessi; Ferrara del Garofalo; Urbino del Barocci; Cento del Gennari; Castel Bolognese del Guercino; Cesena del Francia; Faenza di Guido; Pesaro del Barocci. Alcune d'esse ripresero posto nelle chiese, ma per la maggior parte entrarono nelle Gallerie cittadine», C. RICCI, *La Pinacoteca di Brera*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1907, pp.112,115-6. Nell'Archivio di Stato a Milano è conservato l'«Elenco de' quadri appartenenti ai Stati Romani esistenti nella Pinacoteca di Milano», *Studi*, p.m., cart. 359, fasc. b.

[15] *Ibid.*, Lettera del Conte di Sarau del 22 Ottobre 1816. Nell'Elenco che si pubblica è presente, al n.° 1 un dipinto del Domenichino proveniente da Roma, si veda *Appendice 4.*

però, in cambio la restituzione di 14 quadri già appartenenti alla Galleria di Milano che erano mandati a Bologna sempre nel 1811 perché non ritenuti all'altezza per le Sale di Brera[16].

Questo accordo, pur corretto sul piano formale come si commenta in una relazione[17], era stato accolto con malumore dal Presidente dell'Accademia Castiglioni, anche perché veniva disconosciuto tutto il lavoro di manutenzione e di restauro che nel corso di sei anni la Pinacoteca aveva svolto sui dipinti emiliani: «...Quasi tutti i quadri che ora formano parte della restituzione ai Commissari Pontifici, prima di essere esposti nelle nostre Sale, ed anco dopo, hanno assorbito per quasi sei anni continui l'opera de' due Restauratori addetti a questo Stabilimento, e stipendiati dal Governo..., e senza diffondersi in una circostanziata relazione sopra ciascuno quadro, basterà solo accennarc che il quadro di Innocenzo da Imola proveniente da S. Michele in Bosco essendo stato anticamente ricoperto per la massima parte da una mano imperita, fu mestieri per restituirlo alla sua luce scoprirne il fondo originale, ciò che dovette importare molta fatica e lunghissimo travaglio, e ciò che ha accresciuto non poco di pregio e di valore..., Non poche cure parimenti si dovettero prestare ad altri quadri provenienti da Bologna i quali erano anneratissimi per essere stati colà danneggiati da una grassa antica vernice da beverone, ed ora trovansi in miglior condizione distinguendosi in esse sufficientemente tutte le parti». La relazione si chiudeva con una nota riguardante i costi degli interventi. «Oltrediché sembrerebbero che dovrebbero contemplarsi le relative spese de' restauri, come colori, telai, tele per fodere ecc.»[18]. Inoltre il presidente in una lettera di pochi giorni successiva ribadiva al D'Adda le sue rimostranze facendo presente tutta una serie di problemi precedentemente elencati connessi alla

---

[16] *Ibid.* Immediata fu la risposta dalla Commissione Pontificia che in una lettera del 26 Ottobre indirizzata al Conte di Sarau così recita: «... Il Santo Padre apprezzando sommamente questa condiscendenza incontra con piacere la opportunità di dare Egli pure alla Maestà Sua un nuovo argomento dei suoi sentimenti colla reciproca restituzione dei 14 quadri trasportati come viene asserito dalla Galleria di Brera a quella di Bologna», *Ibid.* Il documento fa riferimento alla «Nota de' quadri levati dalla Regia Pinacoteca di Milano spediti per la Galleria di Bologna e consegnati al Sig. Gasparro Poggi Imballatore Bolognese» del 21 febbraio 1811, controfirmati da Andrea Appiani commissario delle Belle arti e da Giovanni Gabbiani custode della Pinacoteca, Appendice 5.

[17] «... era stato determinato tra i Commissari Pontifici e i rappresentanti Austriaci che tutti i beni demaniali del cessato Regno d'Italia rimangano in libera proprietà del Sovrano dei paesi nei quali le proprietà stesse si trovano...» ASMI, *Studi*, p. m., cart. 359.

[18] ASMI, *Studi*, p. m., cart. 359, fasc. b, Lettera del Presidente della C.R. Accademia delle Belle Arti all'I.R. Governo, Milano, 27 Ottobre 1816.

necessità di riallestimento delle sale della Pinacoteca in assenza di adeguati finanziamenti[19].

In seguito all'accordo di scambio fra le due città, Milano ottenne da Bologna l'invio dei 14 dipinti, quasi tutti di scuola lombarda, i quali se non furono ovviamente sufficienti a colmare il vuoto delle sale della Pinacoteca, furono determinanti nell'orientare un tipo di collezionismo prettamente di ambito lombardo, in quanto si venne a disporre di un gruppo omogeneo di 12 tele di artisti di questa scuola, di epoca prevalentemente cinque-seicentesca[20].

Questa nuova situazione viene di fatto registrata, in occasione della presentazione degli Atti dell'Accademia, nel discorso annuale, nella sezione dedicata alle «Gallerie delle Statue e de' Quadri» dove così si afferma: «L'I.R.A. ha dato in quest'anno un nuovo ordine alle gallerie delle statue, per cui si ha una disposizione più regolare, con l'accrescimento di vari pezzi ornamentali antichi. Nella galleria de' quadri si è raccolta in un ampia sala quanto si è potuto inserire della scuola lombarda da' tempi di Leonardo da Vinci insino a noi. Merita poi d'essere osservato il vicino gabinetto dei paesaggi moderni, nella di cui volta si è collocata una medaglia a colori colle Muse a chiaroscuro del cele-

---

[19] «In aspettazione de'...quadri da restituirsi allo Stato Romano...ho dato le disposizioni perché vengano quietamente staccati dalle rispettive sedi, e vi si sostituiscano di mano in mano i meno cattivi che trovansi ne' magazzini dell'Accademia, onde non lasciare un troppo sensibile vuoto, che oltre il deformare le Gallerie produrrebbe dell'ammirazione nel pubblico e darebbe luogo ai discorsi degli oziosi. A questa operazione abbisognano de' sussidi straordinari non previsti nel budget dell'anno corrente per le spese che occorrono ai Muratori, falegnami, e materiali, le quali verosimilmente potranno scendere a L. 600 italiane, su di cui attendo le superiori determinazioni con tutta la sollecitudine impostami dalla istantaneità della causa. Nella stessa occasione supplico il R.I. Governo a voler prendere in considerazione l'insigne mancanza di tanti capi d'opera che va a succedere in questo famoso Stabilimento, per implorare alla clemenza del Sovrano beneficietissimo, con que' mezzi che saranno suggeriti dalla Sua Sapienza e dalla protezione che si degna accordare ai nostri studi, un ristoro ed un compenso alle perdite fatte.», Milano, 7 novembre 1816, Il Presidente all'I.R. Governo (Pel presidente assente Zanoja segretario della R.C. Accademia), *Ibid.*

[20] Al momento del ritiro delle opere venne stesa una relazione controfirmata da Ignazio Fumagalli, segretario aggiunto dell'Accademia di Brera e dal Prof. Leandro Marconi, prosegretario dell'Accademia pontificia di Belle arti. «...Dietro la verificazione degli Elenchi si è passato dal Sig. Delegato alla verificazione de' Quadri, e si sono trovati tutti corrispondere identicamente agli autori, Significazione, e misure espresse negli Elenchi, e si sono di più riconosciuti in istato di conservazione, a riserva del N. 2 rappresentante la Deposizione di Camillo Procaccino, il quale per essere in uno stato di totale rovina fu ridotto dalla originale misura di Braccia 5. 6. 7. Milanesi in Altezza e di B. 9 in Lunghezza, a B. 3.6.4 e mezzo di lunghezza e B. 2.6.8 e mezzo di Altezza, essendo state tagliate quelle parti che avevano maggiormente sofferto.» Bologna, 19 dicembre 1816, in ASMI, *Studi*, p.m., cart. 359, fasc. b.

bre nostro pittore Cavaliere Andrea Appiani, che erano state dipinte a fresco in un bagno del palazzo demolito in faccia a S. Fedele ...»[21].

Contemporaneamente, negli stessi giorni in cui il conte di Sarau invitava il Castiglioni a redarre il «rapporto» di cui si è detto in apertura, la Commissione pontificia inoltrava un'ulteriore domanda perché venissero restituiti «a titoli di Giustizia e di Reciprocanza», trenta dipinti[22].

Ma in questo caso il parere dell'Accademia ebbe un peso politico più forte. La risposta definitiva dell'amministrazione austriaca stabilì i criteri della mobilità delle opere e ribadì la legittimità della proprietà. Affermava, infatti, il D'Adda: «(...) anche la Cancelleria intima di Corte e Stato abbiasi dichiarata di essere pienamente persuasa dell'insussistenza di queste ulteriori domande per parte del Governo pontificio, e che si renda quindi assolutamente necessario di negare d'ora in avanti qualunque estradizione di simili quadri. Questa superiore decisione servirà di norma all'I.R. Governo nel caso che il Governo Pontificio tentasse di nuovo la Sua domanda per la consegna de' suddetti quadri.»

Le vicende che abbiamo appena analizzato permettono di leggere il rapporto del 1817 del Castiglioni come un punto di arrivo nella travagliata elaborazione di una linea culturale della nuova amministrazione e come punto di partenza nel configurare i primi abbozzi dei caratteri originali della nuova gestione.

Il testo vuole avere un intento chiarificatore sul tema della legittimità del patrimonio pittorico della Pinacoteca proprio per eliminare qualsiasi preoccupazione da parte del governo: «(...) Non potendo cader dubbio sulla legittimità con cui si possiedono dall'Accademia i quadri acquistati a danaro dal cessato Governo le osservazioni dovevano ridursi ai soli provenienti dalle soppressioni. Per questi la questione si riduce a termini semplicissimi cioè se debbano ritenersi valide le alienazioni de' beni avocati al demanio dal Sovrano del Regno d'Italia riconosciuto tale allora da che non siano revocabili le alienazioni fatte a titolo di vendita è noto a tutta l'Europa e per le dichiarazioni delle potenze alleate e per la notificazione emanata da Sua Santità in proposito de beni ecclesiastici alienati in Italia dal cessato Sovrano di quel Regno e dell'Impero Francese (...)»[23].

---

[21] «Atti della I.R. Accademia delle Belle Arti di Milano», 1817, p. 51.

[22] «(...) I Commissari Pontifici appoggiano la loro nuova domanda a titoli di giustizia e reciprocanza. L'Accademia delle Belle Arti, nell'annesso rapporto corredato di documenti, ha sostenuto che non sussiste nè l'uno nè l'altro di questi titoli (...)», Marchese d'Adda all'I.R. Commissione Aulica di Organizzazione, Milano 14 febbraio 1817, in ASMI, *Studi*, p.m., cart. 359, fasc. b.

[23] I.R. Commissione Aulica Centrale di Organizzazione all'I.R. Governo, Milano 28 Febbraio 1818 (nel documento è indicata la data 1818, ma ritengo si tratti di un errore, non infrequente, di trascrizione), *Ibid.*

Tentando un primo e sommario bilancio sull'attività svolta dagli austriaci in questi primi anni dal loro ritorno al potere, sembra potersi dire che essi siano riusciti, grazie ad una certa efficienza e ad una buona dose di pragmatismo, a fronteggiare la complessa e non facile eredità, in materia di tutela, lasciata dalla precedente amministrazione.

Muovendosi nel segno della continuità ed accogliendo, quindi, progetti già elaborati negli anni '10, gli austriaci formularono un decreto di distribuzione alle chiese povere dei dipinti di minor pregio (III e IV classe) ammucchiati nei magazzini della Pinacoteca. Anzi, considerata la grande quantità di opere a disposizione estesero alla seconda classe tale prerogativa[24].

Contemporaneamente, il governo cercò di affrontare la delicata questione dei restauri arrivando a redigere una sorta di decalogo per i restauratori[25]. Furono modificati, alcuni ruoli istituzionali, prima di tutto eliminando la figura del direttore generale dell'Istruzione pubblica e progressivamente indebolendo il ruolo del segretario dell'Accademia (carica tanto a cuore al Bossi). Di contro venne rafforzata la figura del presidente.

Non è un caso infatti che la maggior parte dei «Rapporti» sia a firma del Castiglioni anche se, negli Statuti del 1803 ancora in vigore, «la corrispondenza interna ed esterna» è dichiarata essere prerogativa del solo segretario. Comunque è al presidente, come si legge in più documenti, che ci si rivolge: «(...) Si scriva al Presidente dell'Accademia delle Belle Arti invitandolo a più distintamente far conoscere gli oggetti della proposta stessa per mettere in grado il Governo di prenderla in considerazione»[26].

---

[24] Si tratta del decreto dell'I.R. Governo dell'8 dicembre 1814 che prescriveva di «mettere nuovamente in corso l'uso di accordare alle Chiese povere di Città e di Campagna i quadri di 3° e 4° Classe, ed anche della 2° inservibili a cotesta Pinacoteca R. Ces.a, giusta il giudizio dell'Accademia...», in ASMI, *Studi*, p.m., cart. 356, fasc. 10. Già nel 1811 lo Zanoja aveva proposto al Ministero dell'interno un progetto di ridistribuzione che permettesse «da conservazione di opere non affatto meritevoli di sopravvivere...», Milano 5 febbraio 1811, *Ibid.*, Ancora qualche anno dopo, nel 1821, il Castiglioni lamentava che presso la Pinacoteca erano in giacenza «ammucchiati gli uni sopra gli altri» numerosi dipinti che «sarebbe opportuni per decorare delle Chiese ed altri pubblici stablimenti.», Il presidente all'Imperiale Regio Governo, Milano, 15 marzo 1821, in ASMI, *Studi*, p.m., cart. 359, *Appendice 6*.

[25] Su questa tematica rimando a S. SICOLI, *I restauratori nella Regia Pinacoteca di Brera: Le origini di una professione nella Milano napoleonica*, in corso di stampa nel «Bollettino d'Arte».

[26] Nota del marchese d'Adda. Milano, 12 novembre 1816, in ASMI, *Studi*, p. m., cart. 359, fasc. b. Sull'interessante personalità del Castiglioni si vedano due recenti studi: L. VALTZ MANNUCCI, *Un'illuminista milanese osserva i nascenti Stati Uniti: il viaggio di Luigi Castiglioni*, in «Il Risorgimento, Rivista di Storia del Risorgimento e di Storia contemporanea», XLVIII, (1996), 1, pp. 133-149; S. SICOLI *Intorno alla figura di Luigi Castiglioni, viggiatore, naturalista e Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Brera,* in *Giardini di Lombardia tra età dei Lumi e Romanticismo,* in corso di stampa.

Parallelamente si assiste ad un consolidamento del potere, almeno in questa fase, della «Commissione permanente di Pittura» che per le sue finalità istituzionali, come ad esempio esprimere pareri sugli acquisti, le vendite, i cambi dei dipinti, gli oggetti d'arte da esportare e gli interventi di restauro, può essere considerata il primo organismo di tutela accanto e non secondaria alle commissioni d'ornato[27].

Non in Lombardia, ma nelle provincie Venete, si arriva assai presto all'istituzione di una «Commissione provinciale» che ha come scopo «conservare e custodire gli oggetti d'arte preziosi esistenti nelle chiese e pubblici Stabilimenti di questa Città e Provincia (...) e mirabilmente influire al progresso delle arti, ed al nazionale decoro»[28].

Diversamente dal modello di Museo napoleonico, elaborato per Brera nel primo decennio del secolo, sintesi distillata delle diverse scuole pittoriche regionali, quale fonte di ispirazione per la creazione artistica, il modello di pinacoteca proposto dagli austriaci sembra orientarsi verso un gusto collezionistico da un lato più eterogeneo, si veda per esempio la predilizione per i maestri fiamminghi ed olandesi, dall'altro lato più circoscritto, come dimostrano l'attenzione verso la Scuola lombarda e l'attenzione per le opere di soggetto paesaggistico, sebbene una Scuola di paesaggio verrà istituita molto tardi, solo nel 1838. A questo proposito il Castiglioni in un'altra delle sue relazioni evidenzia come a Vienna esistesse da tempo la Scuola di paesaggio cui potersi ispirare per la creazione di quella di Brera. Così infatti scrive: «...che in quanto poi all'offerta del Gozzi di ammaestrare la gioventù nel Paesaggio, trova che una simile istituzione non potrebbe che riuscire proficua, e che i conosciuti talenti del nominato Artista potrebbero essere in acconcio impiegati... La

---

[27] Il vaglio dell'attività della «Commissione permanente di Pittura» merita uno studio a sè stante tanta è la disomogeneità e la quantità dei materiali da consultare e da confrontare. In questa occasione mi limito a ricordare due brani di un rapporto del Castiglioni datato 1818 relativo alla situazione dei restauri in Pinacoteca: «(...) Avendo la Commissione di pittura giusto le prescrizioni fatta una generale disamina di tutte le tavole e le tele che esistono nel Museo, ha trovato che poteva accrescere il numero de' quadri destinati per le Chiese (...). L'incarico d'invigilare sui ristauratori venne affidato al professore di colorito e poscia successivamente assunto anche dal Prof. Segretario, il quale mosso dallo zelo di sollecitare le operazioni dispose i quadri nella Pinacoteca, e quindi da quell'epoca sino al presente scelse i quadri da ristaurarsi, consultando frequentemente qualche professore, o gli stessi ristauratori. Prima però che mi venisse fatta questa interpellazione era già stato disposto che una Commissione di pittori fosse incaricata tanto della sorveglianza de' ristauri, quanto della scelta de' quadri (...)», Luigi Castiglioni all'I.R. Governo, Milano, 5 marzo 1818, in ASMI, *Studi*, p.m., cart. 356, fasc. 10.

[28] Decreto del 13 Gennaio 1818.

scuola lombarda antica fra le altre prerogative vantava un tal ramo per eccellenza, laddove accadde ora ben spesso, che molte opere moderne benché presentino delle parti commendevoli, vanno prive di questo bel pregio. Mercè dunque di questa istituzione, oltre il profitto che se ne trarrebbero i pittori i quali si occupano della storia, non pochi alunni che si applicano alla prospettiva, e alle decorazioni teatrali e che hanno una disposizione per questa amenissima parte della pittura, avrebbero campo di attingere i precetti ed esercitarsi colla scorta dell'esempio... Appoggiato a questi vantaggi ed al confronto dell'Imperial Accademia di Vienna, ove esiste una scuola di paesaggio, non mancai di più diffusamente rappresentare sopra questo importante oggetto nel mio rapporto del 7 febbraio 1815 allorché fui eccitato a porre sott'occhio del Governo lo stato dell'Accademia e i bisogni delle rispettive scuole»[29].

Il Castiglioni, in questo come in altri documenti, manifesta una volontà pragmatica particolarmente gradita dall'amministrazione austriaca che sempre e tempestivamente vuole essere informata e aggiornata per poter meglio e con «decoro» intervenire con norme adeguate e mirate. Una di queste, e fra le prime, è senza dubbio il provvedimento relativo all'«esportazione degli oggetti preziosi di Scienze, Letteratura e Belle Arti» promulgato per arginare la «facilità e frequenza colla quale si esportano da questo Stato oggetti preziosi...».

---

[29] Luigi Castiglioni all'I.R.Governo, Milano, 18 maggio 1816, in ASMI, *Studi*, p.m., cart. 349., fasc. 28. Il rapporto cui fa riferimento nel testo il Castiglioni, finora ritenuto di mano dello Zanoja, è l'importante documento dal titolo: «Rapporto sulla primitiva organizzazione dell'Accademia delle Belle Arti fondata dall'Imperatrice Maria Teresa d'Austria in Milano nell'attuale suo stato e nei mezzi atti a farla via via più prosperare», in ASMI, *Studi*, p.m., cart.335, fasc.2. La cattedra di paesaggio venne istituita solo nel 1838, ma la richiesta venne avanzata più volte, una delle quali in occasione del «Piano di sistemazione per l'I.R. Accademia delle Belle Arti in Milano» del 12 settembre 1823 nel quale si motiva la proposta anche per uniformarsi al modello dell'Accademia di Vienna: «L'attuale Accademia (...) ha infatti procurato di modellare il suo lavoro il più approssimativamente possibile, ed in quanto le circostanze locali e particolari lo permettevano, al piano di Vienna (...) Scuola di Paesaggio. Questa scuola è una delle nuove introdotte a norma dagli Statuti di Vienna. Il Presidente dell'Accademia nel primo de' suoi rapporti ha fatto presente il bisogno di arricchire la Pinacoteca di buoni quadri di paesaggio, e di fiori onde provvedere all'istruzione della scuola medesima, ma su questo particolare il Governo si riserva di approvare gli acquisti di mano in mano che si presenteranno le occasioni favorevoli, caricandone la Spesa o sulla dote annua, od invocando un fondo straordinario ove la dote non possa supplire a queste Spese. Relatore D'Adda e R. l'Arciduca Vice Re», in ASMI, *Studi*, p.m., cart. 336. Circa il progressivo incremento di dipinti raffiguranti il tema del paesaggio e della veduta urbana esposti nelle mostre di Brera negli anni tra il 1815 e il 1830 si rimanda alle considerazioni presenti in: M.C. GOZZOLI, M. ROSCI, *Il volto della Lombardia da Carlo Porta a Carlo Cattaneo paesaggi e vedute, 1800-1859*, Milano, Goerlich, 1975, pp. 46-52.

Il provvedimento che è del 28 febbraio 1815 ed è a firma del conte di Bellegarde, commissario plenipotenziario, è particolarmente importante non solo per la nozione eccezionalmente ampia del bene da tutelare, ma anche per la competenza riconosciuta ed assegnata al R.C. Istituto delle scienze, lettere ed arti in materia di conservazione[30], attributo poi cancellato nel successivo provvedimento del 17 febbraio 1819[31].

APPENDICE DOCUMENTARIA

1) *«Rapporto storico della provenienza dei Quadri in Brera»* di Luigi Castiglioni
(AAB, *Carpi*, AVI, cart. 26, fasc. 6)

«Il Presidente
a S. E. il Sr. Conte di Saurrau Gov. in Milano

Col Dispaccio corrente Gennaro N. 39/8 l'E.V. mi ha ordinato di presentarle un rapporto sull'origine ed incremento della galleria de' quadri di questa R. I. Accademia, e sulla legitimità con cui si possiedettero. L'Imperatrice Maria Teresa di immortale e per noi cara memoria sino dall'anno 1775 avea con dispendio veramente reale fondata l'Accademia delle Belle Arti in Milano. Siccome però ne' grandiosi progetti, non può essere che progressiva la marcia delle idee e de' mezzi necessary a realizzarle così non si potè perfezionare l'opera nella sua prima istituzione. In mezzo ad un sufficiente apparato di antichi esemplari in gesso per lo studio del disegno, e scultura mancava totalmente una collezione di quadri delle varie scuole indispensabile ai giovani pittori per formarsi alla composizione e al colorito.

Ne fu veduta la necessità dal Governo Austriaco, ed ebbe l'occasione di mettere i fondamenti alla galleria nelle soppressioni delle Chiese e corporazioni che cominciavano allora ad operarsi.

Dalla soppressione della parrocchiale di S. Rocco in porta romana si acquistarono dal Demanio cinque rarissimi quadri di Cesare da Sesto e due di Pietro Perugino dalla soppressione della Certosa di Pavia ed uno del Cavaliere del Cairo o Vermiglio da quella di S. Pietro in campo Lodigiano di questa città.

Tutte queste pitture furono per ordine Superiore destinate all'Accademia l'anno 1789 e fu decretato che si impiegasse ad uso di galleria il tratto della nova fabbrica che dal gran poggiolo sopra la porta si stende sino all'angolo verso casa Trotti. Per una

[30] Reggenza provvisoria di Governo, Milano 28 Febbraio 1815, Il Governatore generale F.M. conte di Bellegarde, presidente, in Appendice 7.

[31] Imp. Regio Governo di Milano, Notificazione, Milano, 17 Febbraio 1819, Guicciardi, vice presidente marchese D'Adda, consigliere, Appendice 8.

però di quelle combinazioni che spesse volte riescono involontariamente fatali alle più benefiche intenzioni furono nel 1793 richiamati da Brera e venduti dagli agenti demaniali a tenue prezzo i quadri del Perugino, di Cesare da Sesto ed un altro di Aurelio Luino acquistato dal Governo nel 1791. ne' restò all'Accademia per tutta base della sua pinacoteca se non il mediocre quadro del Cavaliere del Cairo, ed un cartone di classico autore regalato nel 1790 dal consigliere de Pagave insigne amatore delle arti.

Sopraggiunte le note agitazioni in Europa e le guerre in Italia si moltiplicavan fra noi le soppressioni e le pitture anche preziose indi provenienti furono in quel primo tumultuosamente o vendute o dissipate dagli agenti de' varj Dipartimenti.

Dal Maggio del 1796 al maggio del 1799 ed in seguito sino al 1801 presso l'attuale Direzione del Demanio non si hanno notizie appartenenti a quèsto oggetto.

Nell'indicato 1801 al primo momento che si ebbe di tranquillità e di ordine non trascurò l'Accademia di reclamare su una dissipazione che andava a spogliare l'Italia de' suoi più begli ornamenti e a privare d'invenzione gli artisti e trovò corrispondersi ai suoi voti la liberabilità di quel Governo.

Col Decreto 29 7bre inserito nel Bollettino delle Leggi il Ministro dell'Interno incaricò il celebre Pittore Appiani membro dell'Accademia di riconoscere alcuni quadri di valenti Autori esistenti nel Dipartimento del Serio e già devoluti alla Nazione e di disporre pel collocamento de' mediocri nell'Accademia di belle arti in Milano a lustro di quello Stabilimento e profitto de' giovani artisti. I quadri de' quali tratta il decreto erano di chiese soppresse dalle quali ricavandosene altri di poco valore ne degni d'entrare nella galleria e forse fra questi molti che lo sarebbero stati se ne era fatto un ammasso presso l'Economato de' Beni Nazionali che per Decreto del Ministro di Finanza 21 Febbro 1805... esposto al pubblico incanto siccome ne era vendette un alora quantità come consta dalla circolare dell'Economato medesimo 19 Giugno anno stesso.

Successa all'Economato de' Beni Nazionali la Direzione Generale del Demanio per togliere ogni arbitrio ed ogni pericolo di alienazioni illegittime negli agenti Dipartimentali con una circolare 15 Luglio 1805 soppresse la vendita de' quadri in tutto il Regno sinché il S. Appiani fatto a questo effetto Commissario delle Belle Arti ne' avesse riconosciuto il preggio, il quale intanto fece una perlustrazione de' dipartimenti di Bologna e Romagna stati uniti al Regno d'Italia pel Trattato di Tolentino.

Queste misure erano state promosse dal Principe Eugenio creato in quell'anno col Decreto 7 Giugno Vicerè d'Italia, avendo manifestata la sua intenzione di formare in questa Centrale una Galleria de' migliori quadri che si potessero raccogliere dalle Chiese e corporazioni soppresse su di che dovette necessariamente ottenere la Facoltà del Sovrano allora dominante a danno del di cui erario cadeva la donazione da farsi all'Accademia.

Sotto l'annunciata disposizione furono in seguito compresi anche i prodotti delle soppressioni nello stato Veneto che per il Trattato di Presburgo fu aggregato al Regno d'Italia con Decreto 30 Marzo 1806 e furono quindi spediti alla scelta de' quadri ne' Dipartimenti transpadani il Sr. Professore Boccolari, e ne' cispadani i Signori Giuseppe Appiani e Fumagalli.

Siccome però le generali disposizioni del Principe erano tergiversate in parte dagli agenti dipartimentali e davano fors'anche occasione a clandestine vettovazioni dannose allo Stato sino dal 2 Agosto del 1805 la Direzione del Demanio emise per ordine Superiore una circolare in cui richiamò in Milano tutti i quadri delle soppresse corporazioni di qualunque merito si fossero e nel 1806 la Direzione di Pubblica Istruzione con lettera 19 Giugno comunicò allo stesso Demanio l'ordine Governativo di sospendere qualunque vendita di quadri e di passarli invece tutti indistintamente alla Galleria di Brera, ove essendo stati classificati dal Sr. Cav. Andrea Appiani furono destinati que' di prima classe alla fondazione della Pinacoteca; per que' di seconda classe fu abilitata l'Accademia a far de' cambi ove se ne aparisse l'opportunità con opere di autori classici che mancassero alla nostra collezione.

Da tanto ammasso di pitture a Milano scelta e con dispendio dell'erario nacque necessariamente oltre le nostre opere di nessun valore una terza classe abbondantissima di quadri triviali i quali a richiesta dell'Accademia per ordine del Governo dal Regno d'Italia confermato dalla cessata Reggenza con Dispaccio 9 Xbrè 1814 furono distribuiti alle Chiese povere massimamemte di campagna che ne fossero bisognose.

Giova l'avvertire a questo luogo che non tutti i quadri provenienti dalle soppressioni del cessato Regno d'Italia furono radunati a Milano. Settecento pezzi furono attribuiti all'Accademia di Venezia un numero considerabile a quella di Bologna ed una maggiore quantità fu incorporata ai Beni della Corona de' quali se ne conserva attualmente il deposito nella stessa Città di Venezia.

La Pinacoteca di Milano ebbe dunque il suo principale fondamento dalle soppressioni eseguitesi nel cessato Regno d'Italia, e fu poi arricchita de' sei quadri spettanti alla Galleria Sampieri; da dieci donati dal Principe Eugenio, dai quattro che comperò il passato Govero dall'Ospedal Maggiore di questa Città; da alcuni altri avuti poi dall'Intendenza dei Beni della Corona e da qualche cambio o dono de' privati.

Tra i cambi meritano d'essere annoverati que' che s'ebbero dall'Arcivescovado di Milano e si diedero in via di deposito reciproco firmato con pubblico istrumento e i sei contrattati ministerialmente coll'Impero Francese per i cinque insigni che da questa Accademia si spedirono al Museo di Parigi.

Non potendo cader dubbio sulla legitimità con cui si possiedono dall'Accademia i quadri acquistati a danno dal cessato Governo le osservazioni dovevano ridursi ai soli provenienti dalle soppressioni.

Per questi la questione si riduce a termini semplicissimi cioè se debbano ritenersi valide le alienazioni de beni avocati al Demanio dal Sovrano del Regno d'Italia riconosciuto tale allora dai solenni trattati. Che non siano revocabili le alienazioni fatte a titolo di vendita è noto a tutta l'Europa per le dichiarazioni delle alte Potenze Alleate e per la notificazione emanata da Sua Santità in proposito da beni ecclesiastici stati alienati in Italia dal cessato Sovrano di quel Regno e dell'Impero Francese. Siccome dunque non sono rivocabili i fondi, gli arredi sacri e domestici e i quadri istessi delle soppresse chiese e corporazioni stati venduti in tanta quantità dai Demanj italico, e francese, dovranno necessariamente seguire la stessa legge le pitture esistenti nella

Pinacoteca di Milano che erano nello stesso compendio de beni demaniali, e che invece di essere vendute come le altre anche in paesi esteri furono conservate allo Stato mediante l'abdicazione fattane dal Reale Demanio a favore dell'Accademia, ciò che importa lo stesso come se il cessato Re d'Italia avesse assegnata la corrispondente somma all'Accademia per comperarne i quadri provenienti dalle soppressioni.

Codesta traslazione di vera e legitima proprietà fu talmente riconosciuta dallo stesso Impero Francese che quando si desiderò di ottenere dalla Pinacoteca di Milano i cinque quadri di antica scuola italiana per completare il museo di Parigi, ciò si volle mediante un cambio lungamente contrattato, e discusso coll'Accademia stessa.

Da principio non si erano esibiti che tre quadri in cambio per i cinque come consta dalla lettura del Duca di Cador de 6 Febbr.o 1812 al Principe Vicerè segnata A.

Essendo stata la proposizione comunicata all'Accademia per le sue osservazioni si fecero dalla Commissione delegata le giuste eccezioni sulla in corrispondenza de' quadri esibiti ai richiesti come dall'atto segnato B.

Ai richiami dell'Accademia aggiunge il Museo di Parigi altri tre quadri come dal Dispaccio del Ministro delle Relazioni per il Regno d'Italia a Parigi degli 8 8bre 1812 segnato C.

Non trovandosi ancora perparte dell'Accademia ridotto all'equità il contratto si aggiunge dall'Impero Francese il quadro del Domenichino come risulta dal Dispaccio C. e da altro del Ministro dell'Interno al Presidente dell'Accademia 16 Agosto 1812 assegnato D.

Non conoscendosi di vista dall'Accademia i quadri esibiti e dubitandosi del loro valore ed essendo d'altronde questi già in viaggio verso Milano con una nota del Principe Vicerè datata da Mosca fu riservato all'Accademia il diritto di ammirarli arrivati che furono e di richiamare al capo di Legione come dal Dispaccio del Ministro dell'Interno al Presidente 18 9bre 1812. Segnato E.

Arrivati i quadri da Parigi fu invitata l'Accademia con Dispaccio 29 Xbre 1812. Segnato F ad esaminarli, e pronunciare il suo giudizio sul merito, e sul valore di essi in confronto con quelli che si sono accordati al Museo Napoleone.

Stanca finalmente l'Accademia dalle lunghe trattative fra due contraenti troppo diseguali di forza, ed istrutta dal desiderio del Principe Vicerè che l'affare si terminasse con soddisfazione di Parigi, ritenuta la promessa di ottenere dall'Impero Francese anche il quadro del Domenichino dichiarò ridotto il cambio a termini di equità come dal voto della Commissione delegata 12 Genno 1813. Segnato F.

Della quale disposizione dell'Accademia essendo stato preventivamente assicutato il Principe Vicerè aveva scritto sino dai 10 dell'antecedente Ottobre al Ministro dell'Interno «Je sais... l'Accademie d'avoir terminè l'affaire de l'echange des tableaux. J'espere qu'elle sera contente de ceux qui lui seront envoyes de Paris «nel Dispaccio del Ministro dell'Interno al Presidente 16 9bre 1812. Segnato G.

Da tutto l'esposto sin qui risulta

1. Che i quadri componenti la Pinacoteca di Milano, esclusi i comperati dal cessato Governo, i donati o i cambiati provengono dalle soppresse chiese e corporazioni del cessato Regno d'Italia.

2. Che come tali furono avvocati al Demanio dal suddetto Regno unitamente ai fondi ed altri effetti di eguale provenienza.

3. Che furono ceduti all'Accademia dal Sovrano allora riconosciuto del paese.

4. Che tale cessione è stata annunciata solennemente con atti positivi dello stesso Imperatore de' Francesi e Re d'Italia.

5. Che essendo state admesse per legitime dalle Potenze le alienazioni degli altri beni demaniali esistenti nel cessato Regno d'Italia la donazione de' quadri fatta all'Accademia proveniente dalla stessa origine e dalle stessa cause.

6. Che perciò a tutto diritto è legitimo il possesso per parte dell'Accademia de' suddetti quadri e conseguentemente la proprietà per parte di questo Stato».

Milano li 4 Feb° 1817.

Conte Luigi Castiglioni,
Presidente dell'I.R. Accademia delle Belle Arti,

2) «*Osservazioni*» di Giuseppe Zanoja.
(ASMI, cart. 359, fasc. 2)

Copia

«Della R.l Accademia di Milano sulla *informazione* presentata al R.I. Governo dal Sig.r Presid.te di quella di Venezia in proposito delle pitture trasportate alla Pinacoteca di Milano dalle soppressioni esegnite nei Dip.ti Veneti, e dai Depositi della Corona esistenti in Venezia.

Comunicatosi all'Accademia nella Sessione del giorno 25 corr.e mese, ed anno dal Sig.re Presidente il Dispaccio Governativo 4 Ap.le anno corr.e n 21750/1647 ed esaminatosi tanto *l'Informazione* del Sig. Presid.te dell'Accademia Veneta quanto l'unito Elenco del Delegato della Corona ai Depositi de quadri in Venezia, non trova il Corpo Accademico della sua dignità ne de' suoi principj il fermarsi sulla espressioni odiose sparse nell'una, e nell'altra carta.

Seguendo le tracce dell'Informazione giova il premettere il diritto che competeva al pacifico Sovrano allora di quegli Stati di apprendere gli effetti delle soppressioni, e disporne a suo beneplacito. Diritto admesso da tutte le Potenze nella solenne convalidazione delle alienazioni de' fondi spettanti ai Corpi soppressi, diritto esercitato dal religiosissimo, ed incolpabile Governo Austriaco nella soppressione della Certosa di Pavia, e della Parrocchia di San Rocco di questa Città, dalle quali si appresero e si alienarono tre bellissime tavole di Pietro Perugini, e cinque rarissime di Cesare da Sesto, dal quale Autor patrio nulla si ha di pregevole nella nostra raccolta.

Siccome dunque competeva al cessato Governo la ragione di appropriarsi, e di alienare le pitture delle Soppressioni Venete, e di altra pertinenza dello Stato, così era in lui innegabile il miglior arbitrio di darne una porzione all'Accademia di Milano, assegnandone settecento cinquanta pezzi a quella di Venezia, che potrà farne un magnifico apparato all'istituzione, e all'ornamento suo quando saranno spiegati al pubblico.

Non sembra dunque che l'Accademia Veneta abbia a querelarsi di una operazione che ha provvidamente salvate all'Italia tante opere preziose, che sarebbero andate disperse clandestinamente, o vendute, com'era già accaduto di alcune, e che con eguale liberalità ha arricchita lei stesso, di ciò che non aveva, e a che nè dall'uno, ne dall'altro potevasi stabilmente per diritto pretendere; dal quale principio nasce spontaneamente non essere uno smembramento della Galleria Veneta che non esisteva, ciò che fii assegnato alla Milanese, come si vorrebbe dal Sig.re Presidente.

Da ciò nasce pur anche che siccome le pitture datte all'Accademia di Venezia sono di sua privativa spettanza, così non si abbia a negare con egual ragione a quella di Milano per quelle che le sono toccate in sorte. E questa proprietà è stata talmente riconosciuta e rispettata persino dal capo in allora dell'Impero Francese, e donatore insieme della nostra Pinacoteca, che essendosi destinati cinque nostri quadri di Scuola italiana per il Museo di Parigi, non li tolsero di qui, se non previa ma formale contrattazione di cambio maneggiata con lungo carteggio dai rispettivi Ministri, come è noto al R.I. Governo.

Queste ragioni non solo vagliano invincibilmente per i quadri stati chiamati a Milano dai Depositi della Corona esistenti in Venezia, ma anche per quelli, che ci furono trasportati dalle soppressioni operate ne' Dipartimenti Veneti: in di che sia permesso il riflettere che se fosse possibile una revenzione a loro favore, lo sarebbe egualmente a favore di tutti gli altri territori componenti il cessato Regno d'Italia, con che la nostra Pinacoteca, e la nostra Città verrebbero perfettamente spogliate d'ogni istruzione, ed ogni loro ornamento; ed è manifesto d'altronde che la restituzione degli oggetti d'Arte non tu imposta dalle Alte Potenze coalizzate, che alla Francia vinta la seconda volta dal loro armi gloriose.

Quanto poi è commendevole la virtuosa invidia del s. Presidente di Venezia per alcuni quadri passati in semplice reciproco deposito dalla Galleria Arcivescovile alla nostra, altrettanto sarà lodevole in noi l'ammirazione di tanti capi d'opera della Scuola Veneziana, di cui abbonda quella Accademia, e ne sono a dovizia fornite le Chiese non soppresse di quella città; ove con dolore degli intelligenti, o deperiscono per le umide situazioni o restano inoperosi per mancanza di lume, in di che è osservabile il rapporto de 14 Marzo 1811 che si unisce per copia fatto dai due Delegati della nostra Accademia colà spediti dal Principe Eugenio, da cui potrà anche rimarcarsi con quanta urbanità, e con quanti giusti riguardi all'Accademia di Venezia siasi allora proceduto per parte nostra.

Stabiliti i rispettivi diritti delle due Accademie provenienti dalla liberale donazione del Sovrano resta ad esaminarsi il desiderio del s. Presid. di Venezia pel conseguimento d'alcuni pezzi che entrano a formare la storia della scuola Veneta.

L'Accademia di Milano animata dallo stesso impegno di illustrare quanto le sarà possibile l'antica Scuola lombarda, e dal sentimento sociale di procurare concordamente sotto gli auspici dell'Ottimo Monarca lo splendore delle arti italiane, trova giustissimo il pensiero del s. Presid. di Venezia di riunire le opee che mancano alla serie de primitivi suoi Maestri. A questi appartengono Giorgio Veneziano, e Lorenzo Veneziano che si trovano nella nostra raccolta, e che col massimo interessamento si rimetteranno

a quella di Venezia, come si rimetterebbero il Francesco Squarcione, e il Lorenzo Lombardo, de quali non si ha notizia ne nostri Elenchi, se esistessero presso di noi.

Del Palma vecchio che non entra in quella classe, non abbiamo che la sola opera indicata dal s. Presidente, ne v'è ragione per cui privarsene, mentre Venezia, o lo Stato Veneto ridondano di quell'Autore.

Lo stesso dicasi del S. Rocco di Jacopo da Ponte che se è interessante per Venezia nell'abbondanza delle di lui opere, lo è molto più per Milano, che non avrebbe conché supplire a tale mancanza.

Le pitture di Paolo Veronese sono oltre ogni calcolo più frequenti nel Veneziano che da noi. Se i quattro Dottori indicati nella nota sono reputati dal s. Presid. un ottimo esemplare sopra ogni altro all'istruzione della Gioventù, questo titolo istesso aggiungerebbe a noi un argomento per conservarli. Ciò non ostante dividendo seco lui lo zelo per la prosperità dè studj pittorici, potrebbe l'Accademia prestansi a delle intelligenze reciprocamente utili.

I tre dipinti in tavole distinte attribuiti nella nota ad Alberto Durero, e che dai Conoscitori della Scuola Tedesca si attribuiscono a Giovanni Kullembach o altro maetro di quella nazione, sarebbero tanto più preziosi per noi essendo del Durero, non avendo nulla del di lui pennello, nè sembra d'altronde che 1' essere stati eseguiti in Venezia fondi un legittimo titolo a quella Città per riaverli.

Milano alla prima venuta dei Francesi ha perduti i migliori Quadri che avesse nelle sue Chiese non già soppresse, ma in attuale servizio di Culto, cioè la famosa Coronazione di Spina di Tiziano, una delle opere più belle, e più conservate che esistano di questo autore; il San Paolo di Gaudenzio Ferrario, L'Assunta di Salvatore Rosa, ed uno stupendo Martirio del Procaccini, ed ha venerate le Sovrane determinazioni di S.M. L'Imperatore, e Re, a cui non piaque per gli alti suoi fini riportarli dalla Francia. La nostra Pinacoteca per quanto ricca di belle pitture è tuttora mancante de' principali Classici di molte scuole, all'acquisto dei quali non ha che il mezzo de cambj non costoso al pubblico Erario, a cui posono utilmente servire i non molti doppj, che a questo effetto si conservano. Noi non cercheremo all'Accademia di Venezia un Tiziano; ma qualora ne suoi dupplicati avesse delle opere scelte del Salvati, del Romanino, del..., del Padovanino, del Pordenone dello Schiavone, del Cav.e Liberi, del Canaletto, o d'altri tali, che a noi mancano; si potrebbe con reciproca soddisfazione provvedere ai bisogni di due Stabilimenti, che devono essere diretti all'unica intenzione della gloria, e dell'incremento delle arti.»

Milano, 29 maggio 1816

Firmato = Zanoia Seg. della C.R. Accademia

3) «*Nota*» di Giuseppe Appiani e Ignazio Fumagalli*
(ASMI, *Studi*, p.m., cart. 359, fasc. 2)

«Li delegati per la scelta dè quadri ne' Dipartimenti cispadani il Sig. Consiliere Direttore Generale della Pubblica Istruzione. Venezia 14 Marzo 1811.

La nostra dimora in Venezia, Sig. Direttore, essendo stato dilungata più di quanto sembrava potessero esigere gl'impostici doveri, obbliga la delicatezza nostra a sottoporle in un col risultato un quadro preliminare delle notre operazioni.

Presentali giusta il consueto al nostro arrivo in questa Città le credenziali all'Autorità Prefettizia ed al Sig. Intendente di Finanza ci siamo tosto occupati a norma delle istruzioni dell' esame dei quadri di scarto e considerati di nium valore, ascendenti al numero di ottomila circa, che trovansi nei depository indicati nell'unita nota A.

Inseguito visitammo di mano in mano i locali di antica e recente soppressione che parimente troverà descritti nella succennata nota, ove esiste un numero di quadri, in parte appesi alle pareti, ed in parte ammucchiati, se non quanto il primo, molto considerevole.

Indi colla scorta del venerato di lei Dispaccio 1 Febbraio N. 798 ci portammo a visitare a la Commenda di Malta, luogo destinato a deposito de quadri scelti dal Sig. Edwards delegato dell'Intendenza Generale dei Beni della Corona, e provenienti tanto dalle prime avvocazioni nei cinque Dipartimenti ex Veneti, quanto di una porzione delle ultime in questo Capoluogo. Il numero ivi raccolto è ora di 761 pezzi, non compresi 210 che in più riprese e in questa circostanza furono staccati per i R. Palazzi di Milano e di Stra e per le Accademie di Milano, Venezia e Modena.

Eccole ora, Sig. Consigliere Direttore, il risultato delle esposte ispezioni. Nell'esame della prima partita abbiamo trovata commendevole la separazione de' quadri d'infimo prezzo dai mediocri, per cui da simile diligenza il R. Demanio può cavarne qualche vantaggio.

L'annessa tabella B. contiene la scelta per le R. Gallerie dipendetemente dalla visita della seconda partita. Non è vistosa pel numero, ma ci lusinghiamo che possa soddisfare per la qualità, ritenuto sempre che non abbiamo trascritto opere di merito sublime, e che abbiamo escluso quelle che per la loro mole riescono incomode nel collocarle, non meno che quegli Autori, de' quali abbondano le anzidette Gallerie.

Il convoglio di tal scelta partirà quanto prima per Milano col solito indirizzo. Le spese d'imballaggio furono sostenute dall'Intendenza di Finanza, che ne chiamerà il corrispondente rimborso.

L'altra Tabella C. concerne la scelta che dietro di lei abilitazione abbiamo fatto dei quadri appartenenti all'Intendenza Generale dei Beni della Corona per la di cui spedizione ci siamo rivolti a questo Sig. Prefetto. Sarebbe stata anch'essa a quest'ora imballata, se avessimo trovato per parte del Delegato minori difficoltà nelle nostre ricerche.

Abbonatoci seco lui più volte lo trovammo ritroso a manifestarci esattamente quelle istruzioni che gli erano state abbassate dall'Autorità superiore, e sembrava che abilitato non fosse a secondare le nostre disposizioni. Non è che in questi ultimi giorni che ci venne fatto a caso di aver cognizione che prelevato da lui il numero di trenta quadri da destinarsi per li Reali Palazzi previa un altra scelta di N.26. pezzi da Gabinetto, il rimanente dell'ammasso era messo a disposizione di S.E. il Sig. Conte Ministro dell'Interno.

Dissipata mediante simile cognizione quella incertezza che aveva che aveva stiracchiate le nostre operazioni invitammo il Delegato a rimetterci l'Elenco della sua scelta, che le acchiudiamo in originale. E, onde evitare qualunque contrasto che avrebbe potuto aver luogo sulla nostra, il di cui scarso numero, considerata la raccolta d'onde è estratta, non deve sorprendere, poiché abbondantemente viene supplito dalla rarità e dal pregio. Si tratta di pezzi veramente degni di decorare uno stabilimento istituito dalla Sovrana munificenza, e possiamo francamente aggiungere che le opere di qualch'uno degli stessi Autori altre volte da qui spedite a Milano sembreranno, per chi così, di altra mano, tanta è la superiorità di merito delle attualmente destinate.

Egli è vero che appunto gli indicati titoli potranno forse essere sorgente di reclami, siccome ci consta dalle asserzioni del Sig. Edwards il quale pretende essere state le stesse opere designate per l'Accademia di Venezia; ma dobbiamo in merito di ciò prevenirla che l'Accademia suddetta oltre di essere stata distinta dalla munificenza di S. A. I. Il Principe Vicerè con generosi doni di due pezzi insigni di Tiziano, ha campo di poter fare una scelta rispettabile nel succennato emporio in cui a dovizia si trovano ancora le pitture di Paolo Caliari, di Tintoretto, di Bonifazio e simili, come a dovizia si riscontrano nelle Chiese di queste Città.

Sarebbe stato di nostro istituto il formare la scelta anche per la nominata Accademia, se il timore di ledere que' diritti e quella dilicatezza sacra fra due Corpi identici fra Artisti Colleghi non ci avesse fatto propendere per l'inadempimento delle superiori prescrizioni. Le critiche, i riclami, i contrasti sarebbero stati i frutti della nostra esattezza. Oltre di ciò dobbiamo soggiungerle che il Sig. Edwards di concerto con questo Corpo Accademico si è già occupato coi raccolti dipinti a completare una serie storica de' pittori del paese. Quanto sia commendevole una simile intrappresa insinuata dall'amor patrio, non è mestieri il ripeterlo, perché Ella le accordi il valevole di lei patrocinio.

Conoscendo infine lo zelo di cui è animata per l'incremento delle arti, e l'incessante di lei cura per la loro conservazione ci resta a farle presente che in questa Città non pochi Capi d'opera collocati in Chiese umide, corrosi dai sali dell'aria, e negletti s'accostano allo stato di totale deperimento con sommo rammarico degli Artisti. Di tal categoria averne quattro* in Sant Giobbe, Chiesa stata chiusa indi riaperta, che reclamano una speciale provvidenza perché sono tutte opere di mano d'insigni maestri i quali sembrano aver in quelle gareggiato a far pompa dé loro talenti.

Nella lusinga, Sig. Consigliere Direttore, che Ella sarà per prendere in considerazione quanto il nostro amore per le Arti ci ha insinuato di esporle, e che sarà per accordare la di lei approvazione al nostro operato, ci diamo l'onore riaffermarle i sensi della costante nostra stima e considerazione.

Firmato Appiani Giuseppe Delegato
Ignazio Fumagalli Delegato

* Li quattro quadri di cui si parla ora trovansi nell'Accademia di Venezia.»

4. *«Elenco de'quadri appartenenti ai Stati Romani esistenti nella Pinacoteca di Milano».*
(ASMI, *Studi*, p.m., cart. 354, fasc. b.)

Numero d'ordine	PROVENIENZA			Qualità de' quadri e loro rappresentanza	Indicazione dell'autore
	Dipartimento	Paese	Chiesa		
1	Roma	Roma	S. Petronio de' Bolognesi	Quadro grande rappresentante una Madonna in Trono, S. Giovanni Evangelista, S. Petronio e Gloria	Domenichino
2	»	Bologna	Suburbana de' Scalza	Quadro mezzano in tela, B. Verg. con Bamb. E S.S. Francesco e Giordano	Ludovico Caracci
3	»	»	Convertite	Quadro grande in tela, B. Ver.e trono, e S.S. Franco Domenico e Maddalena Francesco	»
4	»	»	S. Francesco	Quadro mezzano in tela B. Verg. assunta con apostoli sotto	Annibale Caracci
5	»	»	Sagrestia de' filippini	Quadro mezzano in tela per traverso, S. famiglia con angeli, mezze figure	Franco Gessi
6	»	Cento	Cappuccini	Quadro mezzano in tela La Cena in Emans	Gennari
7	»	Bologna	Colleggio Montatto in Chiesa	Quadro grande in tela Gesù Cristo posto nel Sepolcro	Alessand. Fiorini
8 e 9	»	»	Suburbana della Misericordia	Due Quadri Grandi in tavola, uno rapp.: il Presepio, l'altro la B. Vergine con Santi	Franco Francia
10	»	»	Sagrestia di S.S. Salvatore	Un quadro mezzano in tavola abbozzato rapp.: S. Sebastiano	Guido Neni
11	»	»	S. Michele in Bodio	Quadro grande in tavola, B. Vergine sulle nubi, S. Michele, ed altri Santi	Innocenzo da Imola
12	»	»	S. Giovanni	Quadro grande in tela B. Verg.e in atto con Bamb.o e vari Santi sotto	Franco Albani
13	Roma	Bologna	Le Grazie	Quadro in tavola rapp.e S.S., Giacomo, Lucia, ed Orsola	Giacomo Francia14

Segue: 4) «*Elenco de'quadri appartenenti ai Stati Romani esistenti nella Pinacoteca Di Milano*».

Numero d'ordine	PROVENIENZA			Qualità de' quadri e loro rappresentanza	Indicazione dell'autore
	Dipartimento	Paese	Chiesa		
»	Caste	l Bolognese	Cappuccini di S. Croce	Quadro mezzano in tela, rapp.e: S. Pietro Martire	G.B. Barbieri, Guercino
15	Rubicone-	Cesena	Monte	Quadro in tavola rapp.: la presentazione al Tempio	Francia
16	»	Rimini	S. Giacomo	Quadro in tela rapp. S. Giacomo in Gloria	Simone da Pesaro
17	»	Forlì	Cappuccini	Quadro grande in tela rapp.: S. Giovanni in predica	Guercino
18	»	Faenza	Cappuccini	Quadro grande in tela rapp.: La B. Verg. e il Bamb.o, S. Francesco, ed una Santa	Guido Reni
19	»	Forlì		Quadro grande in tela rapp. La comunione	»
20	Basso Po'	Ferrara	S. Bartolomeo fuori le mura	Quadro in tavola, La B. Verg. Il Bamb. S. Bartolomeo e S.S. re Magi	Benvenuto da Garofalo
21	Metauro	Pesaro	Cattedrale	Quadro rapp. L'Annunciata	Barocci
22	»	Urbino	Confraternita della Morte	Quadro grande in tela rapp.: Cristo in Croce con angeli, La B. Verg., S. Giov. e S.M.a Madd.na	»
23	»	»	Cappuccini	Quadro grande in tela S. Franc. d'Assisi con S. Ruffino	»
24	»	»	S. Domenico	Quadro mezzano in tela, La B. Verg.e col Bamb.o e Giovanni	»
25	»	»	Dalla Città	Quadro grande in tela, La B. Verg.e che ricopre col manto una S.ta Famiglia	»

5) «*Nota dei quadri levati dalla Regia Pinacoteca di Milano spediti per la Galleria di Bologna e consegnati al Sig. Gasparo Poggi Imballatore Bolognese*».

(ASMI, *Studi* p.m., cart. 359, fasc. b.)

Numero Progressivo	Numero del Registro	Denominazione	Qualità del dipinto	Autore
1	245	Daniele nel lago de' Leoni	in tela	Cav. Vermiglio
2	228	La deposizione della croce con molte figure	idem	Camillo Procaccino
3	10	La decolazione di S. Gio. Battista	»	Trotti detto il Malosso
4	42	La trasfigurazione di Gesù	»	Giulio Cesare Procaccino
5	261	La Madonna cogli Apostoli	»	Antonio Campi
6	20	S. Paolo	in tavola	Marco da Oggionno
7	19	S. Pietro	»	Sud.to
8	17	S. Antonio con altre figure	»	Sud.to
9	22	Un Santo Vescovo	»	Suddetto
10	48	S. Carlo in abito Pontificiale con angioli	in tela	Crespi d.to Cerano
11	32	Gesù in Grembo alla B. Vergine con altre figure	in tavola	Lomazzo
12	87	La Madonna con bambino	in tela	Giacomo Palma il giovane
13	301	Il Battesimo di Gesù	»	Daniele Crespi
14	333	La Madonna col bambino e due SS. Vescovi	»	Felice Brusasorci

firmato:

Gaspare Poggi

Andrea Appiani
Commissario delle Belle Arti

Giovanni Gabbiani
Custode della sud.tta Pinacoteca.

Seg.to Zanoia Seg.o della I. R.Accad.

6) *«Imperiale Regia Accademia delle Belle Arti»* di Luigi Castiglioni.
(ASMI, *Studi*, p.m., cart. 359, fasc. 2)

Milano il 15 Marzo 1821

Il Presidente
All'Imperiale Regio Governo

Nel magazzino di questa I. R. Accademia furono, come non ignora codesto I. R. Governo, depositati molti quadri per la maggior parte provenienti dalle soppresse Chiese e Corporazioni Religiose.

Di questi quadri in ben tre epoche differenti ve ne fece una classificazione, distinguendo quelli di pregio da collocarsi a mano a mano nella I.R. Pinacoteca, quelli che per essere duplicati, o di non sommo merito o che per la loro grande dimensione non erano confacenti a detto uso, ma che potevano servire a fare delle permute e quelli finalmente che essendo meritevoli di conservazione, o che essendo mediocri potevano essere concessi alle Parrocchie povere, o a quei stabilimenti pubblici che il Governo avrebbe creduto di favorire.

Trasmessi i relativi Elenchi alla superiore Autorità ed approvate tali disposizioni tanto dal cessato Governo, quanto dall'attuale, la classe dei quadri destinati per le Chiese fu ben presto esaurita dalle molteplici ricerche, e conseguentemente alcune posteriori abbassatemi da codesto I.R. Governo per l'opportuno provvedimento rimasero finora inefficaci.

Avendo perciò fatto rimuovere in esame sopra il restante de' quadri che tuttora esistono nel magazzino suddetto, si è trovato che un numero di essi va determinato attesa la circostanza che sono senza ed ammucchiati gli uni sopra gli altri per mancanza di un ampio locale; oltre di che queste tele hanno non poco sofferto e per i frequenti trasporti e per lo sfregamento prodotto in occasione che renderli ostensibili onde poter combinare de' cambi.

Importando di impedire gli ulteriori danni di questa suppellettile si reputò provvido consiglio di fare allestire i telai di que' quadri che sono da conservarsi presso dell'Accademia, facendo uno scarto di quelli che trovarsi in uno stato di totale rovina, e segnando gli altri che sarebbero opportuni per decorare delle Chiese ed altri pubblici stabilimenti.

L'elenco che qui unisco comprende il numero dei nuovamente proposti a detto uso. Nel subordinarlo all'I.R. Governo per le venerate Sue determinazioni mi è d'uopo far osservare che mercè di tale concessione si verrebbe a provvedere di quadri il Seminario, il Ginnasio Comunale, la Collegiata di V. Babila, ed altre Chiese di Milano e forensi che ne hanno fatto ricerca, e si verrebbe al tempo stesso a provvedere alla conservazione di opere, le quali altrimenti rimarrebbero soggette a nuovi guasti, perché per quanto siano state profferte in via di cambio furono sempre rifiutate e motivo della loro mole o del soggetto non aggradito ai negozianti e possessori di altri quadri.

Gli artisti poi tosto che le dette opere fossero esposte a maggior decoro dei siti pubblici potranno approfittare di que' pregi di cui vanno adorni.

Ho l'onore di confermare all'I.R. Governo il mio rispetto

Castiglioni
Pel Prof. Seg. dell'I.R. Accademia Fumagalli f.f.

1. Una pietà e Maddalena – del Moncalvi – in Tela
2. Lo Spirito Santo che illumina la Religione –Leonardo Corona -- Tela
3. Santa Maria, un vescovo, un prete, la Madonna col Bambino in alto, con gloria d'Angioli – del Malosso – Tela
4. La Beata V., Angioli, e S. Giacomo – Palma Giovane – Tela
5. Un Apostolo – Incerto – Tela
6. Simile - idem –
7. Simile – idem –
8. La Sacra Famiglia – Incerto – Tela
9. Simile – Incerto – Tela
10. La Maddalena – Incerto – Tela
11. Il Redentore – Incerto – Tela
12. La Madonna – Incerto – Tela
13. Il Redentore – Incerto – Tela
14. S. Giovanni Evangelista – Incerto – Tela
15. L'adorazione dei Magi – Palma giovane – Tela
16. La Natività con S. Bonaventura – Incerto – Tela
17. L'Assunta con gli Apostoli – Incerto – Tela
18. L'adorazione del Bambino – copia del Barroccio -- Tela
19. La Madonna col Bambino – copia come sopra – Tela
20. S. Pietro, S. Apollinare – Dionigi Calvart– Tela
21. S. Giovanni Battista ed altri Santi – Incerto – Tela
22. Una Decollazione - Incerto – Tela
23. La Madonna della Scodella - copia di Correggio – Tela
24. S. Elena, l'Angiolo con Tobia
25. Cristo in Croce e sotto vari Manigoldi – Crespi lo Spagnolo – Tela
26. S. Antonio, S. Pietro, S. Paolo, un Vescovo e la Coronazione della Vergine in alto – Paolo Farinati – Tela
27. Una Pietà con gloria d'Angioli – Incerto – Tela
28. La Madonna col Bambino – Incerto – Tela
29. S. Barnaba che converte il Duca Guglielmo alla Fede – Pietro Damini – Tela
30. La B. V. col Bambino, due Sante, e sotto altri Santi – Girolamo da Sermoneta – Tela
31. La rappresentazione al Tempio – Camillo Procaccino – Tela
32. L'adorazione dei Magi – Camillo Procaccino – Tela
33. La Natività – Suddetto – Tela
34. L'Assunzione e li Apostoli – Suddetto – Tela
35. S. Francesco delle Stigmate, con mezza figura abbasso – Incerto – Tela»

7) *Determinazione della Reggenza provvisoria di Governo.*

(ASMI, *Studi*, p.m., cart. 359)

Milano, 28 Febbraio 1815.

Informata S. M. l'Augustissimo Imperatore e Re nostro Sovrano della facilità e frequenza colla quale si esportano da questo Stato oggetti preziosi di Scienze, Letterature e Belle Arti, si è degnata di ordinare che sia vietata l'esportazione di qualunque degli oggetti suaccennati, senza la previa Governativa approvazione. In esecuzione pertanto del grazioso ordine Sovrano, il quale tende a conservare tutto ciò che contribuisca alla gloria ed al lustro dello Stato, la R.C. Reggenza

Determina

1. È proibita l'esportazione degli oggetti preziosi di Scienze, Letteratura e Belle Arti, sempreché non intervenga la previa e formale approvazione della R.C. Reggenza.

2. Le domande per ottenere l'approvazione esporranno chiaramente la qualità degli oggetti e saranno direttamente presentate al Protocollo della R.C. Reggenza, la quale determina, sentita la R.C. Accademia delle Belle Arti ed il R.C. Istituto delle Scienze, Lettere ed Arti, in conformità dei rispettivi attributi.

3. Nel caso di permissione si useranno dalla Finanza le consuete cautele solite praticarsi, onde impedire qualunque possibile frode sull'identica quantità e reale qualità degli oggetti pei quali sia stata accordata la esportazione: riservandosi la Reggenza di ordinare quelle maggiori cautele che possa meritare la specialità del caso.

4. In caso di contravvenzione a luogo la confisca degli oggetti caduti in commesso, e sono posti a disposizione del Governo, il quale si riserva nei singoli casi di accordare un premio agli inventori in proporzione dell'entità degli oggetti medesimi.

5. La procedura per le contravvenzioni avrà corso in conformità del Decreto 25 agosto 1809.

6. L'Intendenza generale delle Finanze è incaricata, per tutto ciò che la riguarda, della esecuzione della presente determinazione che sarà pubblicata.

Il Governatore Generale
F.M. Conte di Bellegarde, Presidente

Per la Reggenza
Il Segretario generale
A. Strigelli

8) «*Notificazione dell'imperiale regio Governo di Milano*»
(ASMI, *Studi*, p.m., cart. 359)

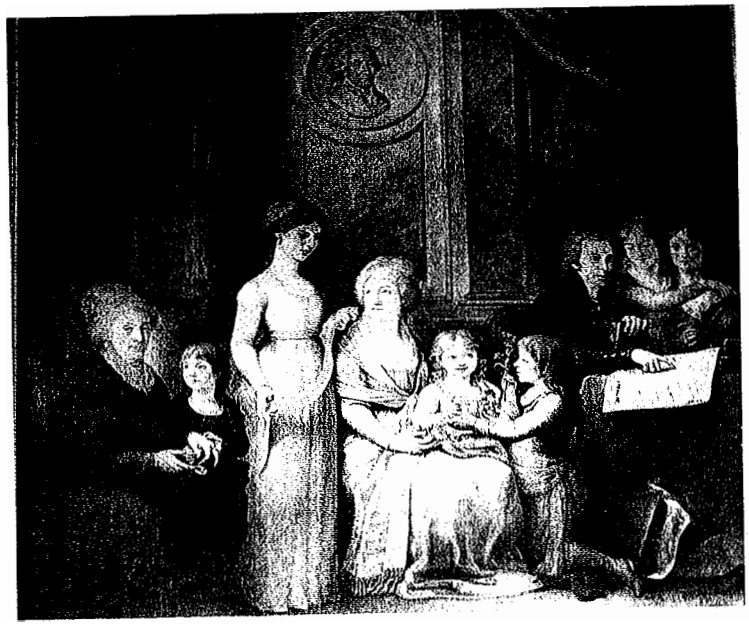
Milano, 17 febbraio 1819

Con due Sovrane Risoluzioni 19 settembre e 23 decembre 1818 sono state prescritte le seguenti norme, da osservarsi intorno alla estrazione e dal commercio degli oggetti di belle arti e delle altre pregevoli rarità:

art. 1 resta maiuscolo dora in avanti proibita etc. (come nel n. prec.)

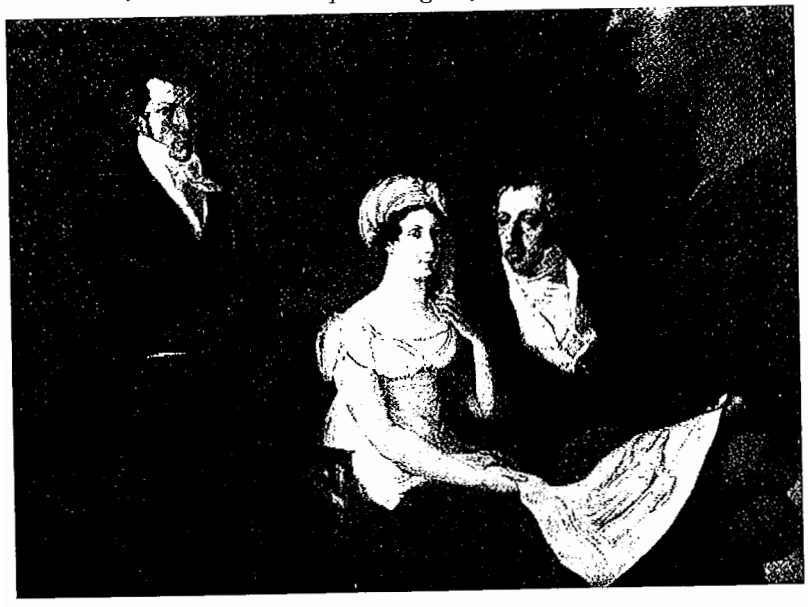
l'I.R. Direzione delle Dogane e le II.RR. Autorità politiche ed amministrative sono incaricate di vegliare per l'esecuzione delle premesse disposizioni.

Il Conte Strassoldo, Presidente
Guicciardi Vice Presidente
Marchese D'Adda, Consigliere



CAMELIANI, *Il Conte Luigi Castiglioni mostra ai familiari il suo viaggio in America*, Mozzate, Coll. privata.

L. LIPPARINI, *Ritratto del Conte Leopoldo Cicognara*, Venezia Cà Pesaro.





S. TOMINZ, *Ritratto dell'Imperatore Francesco I d'Austria*, Gorizia, Museo provinciale.



GIUSEPPE ZANOJA

G. GALLINA, *Giuseppe Zanoja, Raccolta di Poesie satiriche scritte nel sec. XVIII*, Milano, dalla Società Tipografica dei Classici Italiani, 1827.

P. PAOLETTI, *Canova presenta a Pio VII in Vaticano li Monumenti della Storia ricuperati in Parigi l'anno MDCCCXIV.*, Gorizia, Museo provinciale.



AURORA SCOTTI TOSINI

Finestre e lucernari a Brera: un aspetto delle sistemazioni museali napoleoniche

L'impegno nei confronti delle belle arti e della cultura fu uno degli elementi connotativi delle iniziative napoleoniche a Milano. Anche se già i sovrani asburgici erano stati solleciti nei confronti dell'istruzione e delle scienze, come ben documentava la creazione di una Accademia di belle arti diventata in breve un vero punto di riferimento per le trasformazioni architettoniche della città e per l'orientamento del gusto, nessuno di essi aveva interpretato le belle arti come altrettanto programmaticamente dichiarata esibizione di autorità e di prestigio e come strumento di coagulo del consenso. Questo apparve immediatamente chiaro dall'impegno posto dai francesi nella riforma della stessa Accademia di belle arti di Brera, riforma a cui fu preposto un intellettuale e un artista di vasta erudizione e di stretti legami con la cultura illuminista e sensista internazionale come Giuseppe Bossi. Bossi seppe imprimere all'Accademia una svolta sul piano dell'organizzazione ma anche del valore e del significato della cultura, per cui accanto all'incremento delle collezioni didattiche già sostenute dagli austriaci, cercò di privilegiare anche una significativa ed esemplare raccolta di opere d'arte. Ma se, invece che ai contenuti, si guarda ai contenitori, anche le iniziative napoleoniche si posero in continuità con le operazioni asburgiche che avevano mirato a ristrutturare edifici esistenti per ricavare nuovi spazi funzionali ai pubblici stabilimenti, ed anzi si trovarono anche i funzionari capaci di fondare su giustificazioni teoriche questo tipo di operazioni, così come in Francia, nei primi anni della rivoluzione, gli edifici religiosi, indipendentemente dalle loro caratteristiche architettoniche o decorative, erano ufficialmente definiti come del tutto inutili. Ancora il 14 novembre 1808 a Milano un architetto come Giuseppe Zanoja, successore di Giuseppe Bossi – dimessosi nel gennaio del 1807 – alla carica di segretario dell'Accademia di Brera e membro della Commissione d'ornato, esprimendo il suo competente parere sulla creazione di un Museo di storia naturale scriveva

all'architetto del Ministero dell'interno, Pietro Gilardoni, che costruire ex novo gallerie «ad uso di museo in uno stabilimento nuovo» sarebbe stata opera costosissima in quanto avrebbe dovuto essere opera tale da risultare «proporzionata alla dignità del sovrano che n'è l'istitutore, laddove collocando le gallerie in uno stabilimento già esistente, oltre l'infinito risparmio di spesa, non si potrebbe pretendere che all'interna dignità ed al comodo»[1].

L'affermazione era rivolta ad evitare che il divisato Museo di storia naturale fosse fondato come opera architettonica autonoma accanto alla residenza principesca della Ménagerie in progetto nel 1808 in zona fuori del Borgo degli Ortolani, nei pressi dell'antica Villa Simonetta, o, in alternativa nella zona dell'antico Lazzaretto fuori Porta Orientale[2], e per la quale proprio allora Zanoja, Canonica, Cagnola e Barbieri stavano preparando i disegni di un vasto insediamento ad onore del sovrano, ricco di serragli per animali e con molte specie botaniche di pregio. Per il Museo di storia naturale Zanoja sosteneva una collocazione nello stesso palazzo braidense, nell'ala verso la Contrada dei Fiori, da riadattarsi per l'occasione. Le affermazioni di Zanoja possono contribuire a spiegare una delle motivazioni che avevano convinto il ministro dell'Interno e il viceré a ricavare nel palazzo dell'ex Collegio gesuitico braidense, già trasformato in edificio scolastico ad uso del ginnasio e dell'accademia in età asburgica, una Galleria reale di pittura. Questa oltre che fondersi con le raccolte accademiche, costituendo un ottimo supporto didattico per gli studenti, doveva

---

[1] ARCHIVIO DI STATO DI MILANO (d'ora innanzi ASMI), *Studi,* p.m., cart. 347 (ex 463), fasc. b 1. Sulle vicende di Brera rimando al mio *Brera 1776-1815 Nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Firenze 1979, (Quaderni di Brera 5), con le aggiunte in A. GANNA-M. PISARONI, *Disegni di Piermarini per la riforma di Brera*, in «Arte Lombarda», 1998, 1, pp. 67-77. Per il giudizio sull'inutilità delle fabbriche ereditate dall'antico regime cfr. *Aux arms et aux arts! Les arts de la R,volution 1789-1799*, Paris 1988, la citazione dal saggio di D. POULOT, *La naissance du Musée*, p. 297, ed è riferito al rapporto della Commission des monuments del 2 diccembre 1790, par. 3 dove si dice che per costruire un museo era assolutamente facile trovare in ogni città un contenitore «On choisirait pour servir de mus,e quelque ,glise du nombre de celles qui seraient supprim,es et qui sans cela demeureraient d'une inutilit, absolue». Per Bossi si rimanda ancora a G. BORA, *Giuseppe Bossi segretario e professore di Brera*, nel catalogo della mostra dei *Maestri di Brera*, Milano 1975, pp. 31-35, 101-117; L. Tosi Brunetto, *Giuseppe Bossi 1777-1815*, Busto Arsizio 1983, e con riferimento alle vicende braidensi anche a A. SCOTTI, *Patrimonio artistico a Milano: dalle spoliazioni ai musei*, in «Ricerche di storia sociale e religiosa», 1991, 39, pp. 89-98, oltre ai contributi ora presentati negli atti di questo convegno.

[2] Sul progetto per la Ménagerie e le sue possibili collocazioni urbane avevo dato conto in *Formazione e diffusione dell'immagine di Milano capitale tra 1770 e 1815*, in *Centri storici dei grandi agglomerati urbani*, a cura di C. MALTESE, Bologna 1982 ed ora in *Lo Stato e la Città. Architetture, istituzioni e funzionari nella Lombardia illuminista*, Milano 1984, soprattutto nota 32, p. 69.

risultare anche di stimolo all'impegno culturale che il ruolo politico di capitale del Regno d'Italia rivendicava alla città. Alla costruzione della Galleria reale si doveva sacrificare un edificio religioso esso stesso ricco di opere d'arte come la chiesa di S. Maria di Brera. Questa soluzione avrebbe consentito comunque a Brera di assumere a pieno titolo quell'intitolazione di Istituto reale di belle arti che già fin dal 1806 il consigliere generale aveva proposto al ministro[3]. Perseguire questo obiettivo sembrava politicamente più rilevante della preoccupazione di conservare l'antichità della chiesa di S. Maria di Brera; e fu dalla sua trasformazione – con soprelevazione dei muri corrispondenti alle navate laterali, suddivisione in due piani ed ulteriori interventi interni –, che si originò al piano nobile del palazzo di Brera quello spazio di poco più di 60 metri di lunghezza per 15 che costituisce l'impianto originario della Galleria: una galleria di non grande profondità ma scandita in quattro grandi sale in diretta comunicazione fra loro, sia pure polarizzate nella originaria sistemazione sulla presenza del colossale Napoleone del Canova sul fondo dell'ultima sala, con una copia in gesso acquistata e donata nel 1809 dal viceré[4].

È su questo spazio che occorre riflettere per coglierne le valenze funzionali ma anche di significato, nel rapporto con modelli francesi di altre iniziative napoleoniche, ripercorrendo l'iter del progetto e della realizzazione dell'opera affidata a Pietro Gilardoni, architetto funzionario del Ministero della pubblica istruzione, e che era responsabile delle trasformazioni in tutto lo stabile braidense.

I primi progetti datano proprio del 1806: il 15 maggio Pietro Gilardoni li concretò in un preventivo di spesa che venne sottoposto all'approvazione del governo; e su questa base probabilmente il 20 maggio il viceré Eugenio Napoleone destinò 60.000 lire da spendere in tre mesi per la sistemazione di alcuni saloni per pitture sia antiche che moderne, e successivamente decretò il 25 maggio di convertire la parte superiore della chiesa di S. Maria di Brera in galleria. Gilardoni, come riferisce lui stesso in una lettera del 22

[3] Nella lettera (ASMI, *Studi*, p.m., cartella 347, fasc. c 1) si proponeva di riunificare la pinacoteca dell'Accademia di belle arti e quella speciale nuova Galleria reale che si era appena istituita. Si suggeriva inoltre di creare una pinacoteca dell'Accademia anche a Venezia, da affiancare a quella di Bologna, trasformando l'istituzione milanese in un Istituto reale di belle arti, adeguato al rango di capitale assunto dalla città. L'edificio acquisì l'intitolazione di Palazzo delle scienze e delle arti con decreto vicereale del 5 febbraio 1808 (ASM, *Studi*, p.m., cartella 850).

[4] Pur con le trasformazioni conseguenti soprattutto alle distruzioni belliche che hanno distrutto qualsiasi traccia delle vecchie coperture della Galleria reale queste grandi sale costituiscono ancor oggi uno dei punti forti della Pinacoteca braidense.

maggio 1807, aveva allora come referente istituzionale il «Kav. Appiani»[5] che, dopo essersi occupato del riconoscimento e delle requisizioni di opere d'arte nei conventi soppressi su tutto il territorio controllato dai francesi, aveva ricevuto la delega per la costruzione della Galleria reale. L'architetto Pietro Gilardoni pertanto si riferiva ad Andrea Appiani come al proprio committente, ed a lui presentò i disegni allora preparati. Non conosciamo i progetti grafici, ma le loro linee guida ci sono note da un dettagliato preventivo di spesa, da cui si ricava che le quattro sale della Galleria dovevano essere estremamente semplici, illuminate probabilmente da finestre laterali, ma anche con quattro lanterne a grandi vetri e con passaggi ad arco fra le sale[6]: una soluzione questa che richiamava in parte le scelte meno monumentali delle altre sale del piano superiore disposte attorno al cortile, quelle in cui si dovevano svolgere quelle annuali esposizioni accademiche che si inaugurarono proprio nello stesso 1806[7]. La soluzione proposta non doveva essere eccessivamente costosa e poteva richiamare partizioni e passaggi consueti anche ad altre gallerie espositive, come le tre sale della Shakespeare Gallery costruita da George Dance jr. sul Pall Mall di Londra nel 1788-89, documentata da incisioni di Rowlandson e Pugin in «*The Microcosm of London*» del 1808[8].

Dopo la presentazione del progetto, Gilardoni dovette però discutere la propria proposta con una commissione più larga e della quale facevano parte, oltre ad Appiani, anche il professore di architettura di Brera, Giuseppe Zanoja e il segretario dell'Accademia, Giuseppe Bossi. All'esame di questa commissione sappiamo che l'architetto sottopose un modello in legno. È lo stesso Gilardoni a informarci di questo[9], sottolineando che aveva eseguito questo modello per meglio chiarire la forma delle sale, ma facendo anche un puntuale cenno alla presenza ed alla forma dei lucernari. Il che ci fa presumere che egli avesse già da allora dovuto tenere in conto la volontà espressa dai

---

[5] Per lo stanziamento di Luigi Napoleone cfr. ASMI, *Studi,* p.m., cart. 841. Per la lettera di Gilardoni a Moscati *Ibid.*, cart. 347.

[6] *Ibidem.*

[7] Cfr. A.SCOTTI, *Brera 1776-1815*...cit, pp. 54-58.

[8] R. ACKERMANN, *The Microcosm of London*, Londra 1808, riprodota da G. TEYSSOT, *Città e utopia nell'illuminismo inglese: George Dance il giovane*, Roma 1974, fig. 48, e G. WATERFIELD, *The development of the early Art Museum* in *Britain*, in *The genesis of the Art Museum in the 18th century, Atti del Symposium al National museum di Stoccolma* a cura di P. BJUSTRÖM, Stoccolma 1993, pp. 81-111. Dallo stesso autore si veda anche *Palaces of Art Galleries in Britain 1790-1990*, Londra 1991.

[9] Dalla già citata lettera di Gilardoni del 22 maggio 1807, in ASMI, *Studi,* p.m., cart. 347, fasc. c 2.

commissari di avere nelle sale una buona illuminazione zenitale, cosa che, del resto, aumentava l'analogia con le soluzioni londinesi citate. L'illuminazione zenitale poteva vantare illustri precedenti internazionali, ma nel caso specifico di Brera la scelta potrebbe aver avuto anche una causa più contingente, motivata dalla richiesta pressantemente inoltrata da Bossi, e sostenuta dallo stesso Gilardoni in quanto atta a rendere strutturalmente più sicura la pinacoteca, di costruire accanto alla Galleria anche un lungo corridoio di 9 braccia milanesi per 60 circa, appoggiata sulla navata laterale della ex chiesa di S. Maria di Brera. Questa galleria destinata a servire per l'esposizione di disegni di architettura e medaglie[10], secondo un modello tipologico più complesso di sede espositiva legata al funzionamento dell'Accademia, rendeva di fatto improponibile qualsiasi ipotesi di illuminazione laterale delle sale. Questa strategia di una Pinacoteca legata intimamente all'Accademia, chiaramente perseguita dalla amministrazione napoleonica in un piano globale di incentivo delle istituzioni culturali nel Regno d'Italia, sembra confermare però anche il peso culturale della presenza di Bossi accanto a quella meno legata alle istituzioni scolastiche di Appiani, costringendo quindi l'architetto a progettare un organismo nuovo e differenziato rispetto agli altri ambienti presenti nel palazzo braidense, ambienti che dovevano al Piermarini la scelta di una facies pienamente conseguente alle articolazioni e alle cadenze ritmiche dell'impianto secentesco ricchiniano.

Questo appare ancora più evidente se si considera il tema dell'illuminazione delle sale con lucernario centrale, che fa forse per la prima volta la sua sistematica comparsa in un edificio lombardo. Certo qualche precedente milanese non era mancato: si ricordi la precocissima presenza di una illuminazione con lucernario nella prima sistemazione federiciana della Pinacoteca ambrosiana, ma si trattava di una lanterna lignea con illuminazione nel suo perimetro e non nella zona di culmine[11]. Mentre, alla data del progetto di Brera, i lucernari per illuminazione zenitale, che erano comparsi precocemente in Francia e in Inghilterra nella seconda metà del Settecento con impiego nell'architettura privata, per illuminare saloni e scale prima che negli spazi pubblici, cominciavano ad avere una applicazione frequente proprio nelle gallerie museali e nelle sale d'esposizione, dopo che una illuminazione dall'alto

[10] Cfr. A. Scotti, *Brera...* cit., p. 57.

[11] Le quattro stanze dei quadri della prima sede federiciana dell'Accademia Ambrosiana avevano un soffitto cassettonato con lanterna centrale ottagonale, i cui vetri furono pagati nel 1621, cfr. A.C. Buratti, *Da Libreria Borromea a Biblioteca Ambrosiana: genesi ed evoluzione di un'idea nei suoi disegni di progetto*, in *Storia dell'Ambrosiana: Il Seicento*, Milano 1992, pp. 282-284.

era stata suggerita nel progetto redatto da Algarotti nel 1732 per il Museo di Dresda. Se Robert Adam e John Dance avevano usato l'illuminazione zenitale anche in sale da esposizione, secondo le forme che erano diventate esemplari grazie al modello della rotonda del Museo Pio-clementino in Vaticano, realizzata nella campagna di lavori del 1776-86[12], lo stesso modello era stato importante agli esordi delle fortune milanesi di Napoleone anche per Giovanni Antolini nei suoi progetti per il Foro Bonaparte[13]. Per alcuni edifici pubblici, tra cui il Museo e il Pantheon degli eroi, Antolini aveva infatti proposto di chiudere l'apertura centrale della copertura con un lucernario conico in vetro. Anche in Francia a partire dai tardi anni ottanta l'illuminazione zenitale era diventata il simbolo di una corretta illuminazione museale, facendo la sua comparsa nei progetti di adattamento della Grande Galérie del Louvre. Il dibattito in Francia si era fatto poi particolarmente vivace proprio negli anni novanta e se da un lato tale soluzione fu sostenuta dalla relazione dell'architetto Guillemot nella sua *Mémoire sur la manière d'éclairer la Galerie du Louvre*, da alcuni privati, che avevano fatto uso di questa strutture come il mercante Lebrun, si erano levate le prime critiche, peraltro ignorate da un pittore che doveva fare delle vedute del Museo Louvre uno dei temi prediletti della propria reinvenzione dei modelli antichi, dando alle stesse vedute un valore esemplare. Hubert Robert negli anni novanta eseguì una serie di una diecina di tele[14], nelle quali sviluppò sempre più concretamente la proposta di scandire la lunghissima galleria in una serie di ideali unità attraverso una serie ritmica di lucernari a base quadrangolare. Nei quadri di Hubert la lunga galleria veniva articolata anche con una sequenza di coppie di colonne che reinventavano un motivo che aveva già avuto fortuna, nella definizione delle gallerie, anche nell'età barocca[15]. Anzi il motivo della grande sala con volta a botte e

---

[12] Cfr. G.P. CONSOLI, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modena 1996.

[13] Per il Foro Bonaparte cfr. A. SCOTTI, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, introduzione di W. Oechslin, Milano 1989. Per le soluzioni a rotondo si vedano anche i Saggi di M. BABIANSKI e V. PLAGEMANN in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris 1995.

[14] Cfr. M.C. SAHUT - N. GARNIER, *Le Louvre d'Hubert Robert*, Paris 1979, (Les dossiers du département des peintures 18), con anche un repertorio delle vedute del Louvre dello stesso Robert.

[15] Per la Galleria Colonna si ricorda che fu inaugurata nell'omonimo palazzo romano nel 1703 e se ne veda una contestualizzazione visiva nelle immagini che accompagnano i bei testi del volume *I Musei* della collana Capire l'Italia del T.C.I., Milano 1980, e in A. MOTTOLA MOLFINO, *Il Libro dei Musei*, Torino 1991; analoga partizione ebbero le grandi biblioteche come quella imperiale di Vienna di Fischer von Erlach.

con lucernario centrale aveva costituito per Hubert Robert lo spunto compositivo per ricreazione di uno spazio classico, come si vede nella tela *Vue de la Rome antique*[16].

Che, nel momento della proposta di istituzione di una Pinacoteca nel palazzo braidense, i lucernari costituissero comunque una novità per Milano, con conseguenti difficoltà di esecuzione, lo si ricava dal fatto che la loro costruzione costituì oggetto di un appalto a parte all'interno del cantiere di Brera, con l'esclusione dall'incarico dei capimastri responsabili delle opere nello stabile braidense, Brioschi e Ramella[17]. Il tipo di lucernari trovato da Gilardoni, più che a qualsiasi altro esempio realmente costruito sia in Francia che in Inghilterra – dal Pavillon de Mademoiselle Guimard di Ledoux (di certo ben noto anche in Italia, come documenta la presenza del disegno di questo edificio fra quelli studiati e copiati attentamente da Quarenghi)[18], al progetto di John Dance per una pubblica Galleria del 1763 e alla John Soane's House a Londra[19], o ai progetti per il Louvre degli architetti della Rivoluzione, senza escludere le precedenti proposte di Charles de Wailly per il Salon

---

[16] Cfr. SAHUT - GARNIER, *Le Louvre...* cit., n. 109, p. 42-43. La tela è al Museo del Louvre, ed è degli inizi del XIX secolo. Essa pur non negando i riferimenti con le immagini di Robert per la Grande Galérie si pone come glorificazione di Roma antica nei suoi monumenti e nelle sue sculture, ricollegandosi da un lato alle *Vedute di Roma antica e di Roma moderna* del Panini (1758-59) ma dall'altro al tema della messa a punto della casa d'artista che aveva affascinato Boullée, casa la cui distribuzione «en général est composée par une espèce de hangar dans lequel est établi leur museum» (p. 44).

[17] I capimastri attivi a Brera, Brioschi e Ramelli, non avevano ricevuto l'incarico dei lavori se non per la fornitura di lastre di rame, essendo ferma persuasione dell'architetto Gilardoni che tali opere non «si possino lodevolmente eseguire da appaltatori capi mastri» (ASMI, *Studi*, p.m., cart. 347, fasc. b 4, documento del 7 gennaio 1811).

[18] Per la casa di Marie Madeleine Guimard a Parigi, realizzata da Ledoux tra 1770 e 1772, cfr. A. VIDLER, *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancient Regime*, Cambridge, Mass., 1990, pp. 50-52; ma per una panoramica sull'edilizia francese cfr. M. GALLET, *Paris domestic architecture of the 18th Century*, Londra 1972. Casa Guimard fu copiata da Quarenghi nell'album ora a Bergamo e su cui si vedano le schede di I. GIUSTINA in *Giacomo Quarenghi. Architetture e vedute*, Milano 1994, pp. 40-42. Sul rapporto Ledoux e Quarenghi cfr. anche i due saggi di M. LORANDI e C. DONISI, *Ledoux-Quarenghi*, in *Giacomo Quarenghi e il suo tempo*, *Atti del convegno* a cura di S. BURINI, Bergamo 1995, pp. 259-313.

[19] Per il progetto di Dance inviato all'Accademia di Parma nel 1763 cfr. G. TEYSSOT, *Città e utopia...* cit., p. 35 e figg. 22-24, in cui si sottolineano i differenti modi di illuminazione usati, laterale nella grande galleria e zenitale nelle quattro rotonde. Ma il volume di Teyssot è particolarmente attento e ricco di esempi di illuminazione zenitale ed importante anche per l'opera di John Soane, su cui cfr. anche D. STROUD, *Sir John Soane, Architect*, Londra 1984.

Carré[20] –, sembra proprio ispirarsi alle fantastiche vedute di Hubert Robert. Di certo Giuseppe Bossi aveva diretta notizia di tutte queste soluzioni e proposte, così come, d'altro canto, il suo soggiorno a Roma alla fine del XVIII secolo con amicizie che duravano nel tempo gli aveva consentito anche di ben conoscere le soluzioni del Museo pio-clementino in Vaticano a cui si stava progettando anche l'ampliamento del Braccio nuovo, individuando in questa forma di illuminazione un elemento distintivo per la definizione di sale museali adatte per una grande galleria. Il Braccio nuovo del Vaticano si realizzò con la consulenza di Raffaele Stern a partire dal 1805 e i due nuclei che lo costituivano, raccordati da una rotonda centrale, venivano voltati a botte cassettonata e illuminati da una serie di lucernari rettangolari[21]. Per questo organismo, com'era stato per le tele di Robert «il tanto spesso citato riferimento alle tipologie dell'architettura imperiale romana non va interpretato come una traduzione imitativa, ma come suggestione creativa»[22]. E che l'aspirazione fosse per una soluzione di alto decoro, di ispirazione neoclassica, capace di reggere il paragone con l'antico reinventandone i motivi, spingendo verso quella direzione che poi sarà caratterizzante dei musei del primo Ottocento, sembra dimostrato dal fatto che, per esplicita indicazione di Bossi, i lavori di allestimento e decorazione dovevano essere fatti sotto la direzione di Albertolli, il raffinato professore di ornato della stessa Accademia di Brera. E, come precisava Gilardoni stesso in una lettera al consultore Moscati, egli doveva eseguire con assoluta precisione le decisioni prese dalla commissione sul suo disegno e sul suo modello[23].

La fretta di eseguire i lavori impedì a Gilardoni di impiegare del tempo per redigere nuovi preventivi generali che, stante le massicce trasformazioni, avrebbero dovuto esigere numerosi calcoli, ma la presenza del modello avrebbe consentito di giudicare esattamente quanto si era dovuto fare in deroga ai preventivi approvati. Dal canto suo egli lamentava di aver dovuto

[20] Cfr. *Charles de Wailly, peintre architecte dans l'Europe des lumières*, Paris 1979, p. 36, disegno a scheda 64, nella cui didascalia si sottolinea che la luce proveniente dall'alto può illuminare bene i quadri; i progetti con lucernari di de Wailly sono illustrati anche nel saggio di D. Poulot citato a nota 1; e per una più ampia rassegna dei progetti J.C. DAUFRESNE, *Louvre et Tuileries. Architectures de papier*, Liegi-Bruxelles 1987.

[21] Cfr G.P. CONSOLI, *Il Museo Pio-clementino*... cit., con esauriente bibliografia precedente e la relazione di Paolo Liverani in questi stessi atti.

[22] G. GUALANDI, *Neoclassicismo e antico. Problemi e aspetti dell'archeologia nell'età neoclassica*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1978/79, 8, p. 22.

[23] Lettera di Gilardoni ASMI, *Studi*, p.m., cart. 347, da una lettera di Gilardoni del 22 maggio 1807.

innalzare di quasi un metro e quaranta le sale, di aver dovuto sostituire delle colonne ai pilastri dapprima previsti nei passaggi fra le sale, e, soprattutto, d'aver dovuto allargare i lucernari «ciò mi ha obbligato a dover cambiare tutta la forma del tetto, il quale cagionò una spesa enorme in legnami ed in ferri, ed aggiungesi ancora che l'intellaratura de' lucernarij invece di farla in legno è stata eseguita in ferro ad istanza del summentovato Sig. Bossi»[24]. Se il testo non precisa, e quindi rimane incerto, di quanto siano stati allargati i lucernari, è tuttavia probabile che la modifica non sia stata di poca entità e che abbia comportato una effettiva nuova articolazione delle coperture, sostituendo a qualcosa di simile alle più tradizionali lanterne dei veri e propri lucernari. Sopra il soffitto in cannette intonacate le coperture delle stanze dovevano presentare una soda articolazione in travi lignee entro le quali si scavava la porzione di basamento dell'armatura del lucernario, da realizzarsi in ferro e vetro: pertanto i lucernari di Brera, nella dimensione voluta da Bossi e che risultava essere pari a un quinto delle dimensioni delle sale, ebbero una misura media di circa tre metri e mezzo di lato[25]. E poiché furono fra le prime realizzazioni di questo genere che Milano avesse conosciuto, essi furono oggetto di un monitoraggio continuo, fatto con particolari attenzioni. Questo poteva anche essere sollecitato dalle dispute francesi che avevano poi fatto decidere, pur dopo la realizzazione del lucernario sul Salon Carré nel 1789, di abbandonarne la costruzione nell'immenso spazio della Grande Galerie, allargando invece le finestre laterali e articolandone il decoro.

Nessun disegno è finora stato ritrovato delle prime proposte di Gilardoni e dei successivi e relativi cambiamenti, se non l'immagine dei lavori, ormai ultimati fin dal 1809 data di inaugurazione della Pinacoteca, che si ricava dalla veduta delle sale incisa nel 1812 da Michele Bisi[26]. Ma la durata dei lucernari di Brera, a giudicare anche dalle frammentarie notizie su riparazioni e verifiche che possiamo ricavare dalle carte del Genio civile, dovette essere abbastanza buona. Ci furono sostituzioni di vetri e soprattutto fu necessario il loro rivestimento con grate di ferro per evitare i danni della grandine, nonché, ma siamo ormai negli anni della Restaurazione, il montaggio di una macchina per movimentare un

[24] *Ibidem.*

[25] Le misure sono confermate dai successivi documenti ottocenteschi relativi alla manutenzione e ai progetti di rifacimento dei lucernari.

[26] L'incisione di Michele Bisi era destinata al volume *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano*, Milano 1812, di cui furono tirati pochi esemplari e contenente incisioni dello steso Bisi raffiguranti le tele esposte a Brera, con un testo di Robustiano Gironi.

velario di tela trattata per migliorare la diffusione della luce ed evitare l'eccessivo calore nelle giornate estive[27]. Questa soluzione consentiva di provvedere ad una delle preoccupazioni maggiori degli architetti francesi di fine Settecento; analogamente doveva potersi provvedere anche in altre aree se il modello del lucernario centrale fu confermato da von Klenze nella Alte Pinakotek di Monaco.

Purtroppo quelli che avevo un tempo nell'entusiasmo del ritrovamento di alcuni disegni di lucernari per Brera, pensato e sperato che fossero disegni ancora prossimi alla data di esecuzione dei lucernari di Gilardoni, alla verifica dei fatti e soprattutto dei documenti, si sono rivelati di datazione più tarda, e in un caso del 1858 raffigurante i progetti di nuovi lucernari in Brera[28]. La differenza più sostanziale rispetto a quelli di Gilardoni doveva consistere nella larghezza, di circa un metro in più per lato da m 3,15 a m 4,50 (col risultato del raddoppio dell'area complessiva di apertura), differenza che probabilmente non sconvolse il metodo costruttivo, pur comportando il perfezionamento della struttura lignea e dei legamenti di metallo, dell'intelaiatura metallica con possibilità di rivestimento a rete, dell'ampiezza dei canalini di scolo ed ancora dell'intonacatura delle volte interne appoggiate al soffitto di cannette. Se non è un errore di proiezione forse questa stessa volta viene un po' ribassata rispetto ai modelli più antichi, mentre la necessità di operare in rottura ma oculatamente sull'esistente porta a progettare un ponteggio adatto all'operazione chirurgica[29].

La soluzione di Brera aveva portato ad una certa diffusione anche in Lombardia di questa soluzione: non a caso la scelta di illuminazione zenitale con lucernari viene ripetuta in Palazzo reale nella parte costruita alle spalle della Sala delle cariatidi da Luigi Canonica, mentre per citare un esempio privato ancor oggi ben conservato si veda la galleria di Palazzo Tosio a Brescia per la preziosa raccolta di incisioni del gentiluomo bresciano[30].

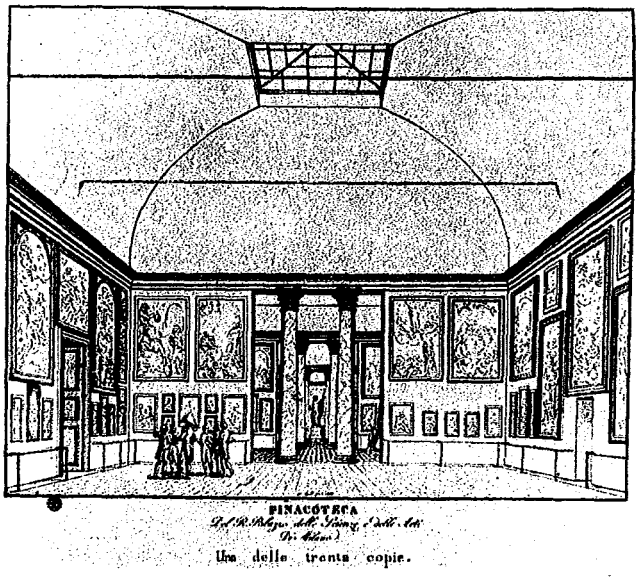
---

[27] ASMI, *Genio Civile*, cart. 2746, con interventi del 1832-33 per le riparazioni contro i danni della grandine e del marzo 1835 per la macchina a forma di piramide tronca posta nei lucernari con telai di legno coperti da tela con imprimitura e forata da 4 aste in ferro legate all'intelaiatura per graduare la luce secondo un progetto di Amati e Besia.

[28] Cfr. A. SCOTTI, *Brera*.. cit., fig. 40, p. 56: nel 1979 avevo eccezionalmente potuto consultare le cartelle di disegni che ancora si conservavano non inventariate nell'archivio del Genio Civile; ora dopo il deposito dei materiali presso l'Archivio di Stato di Milano ho potuto consultare le cartelle di documenti ringraziando per la collaborazione il diott. Michele Dean, a cui è affidata l'inventariazione del fondo.

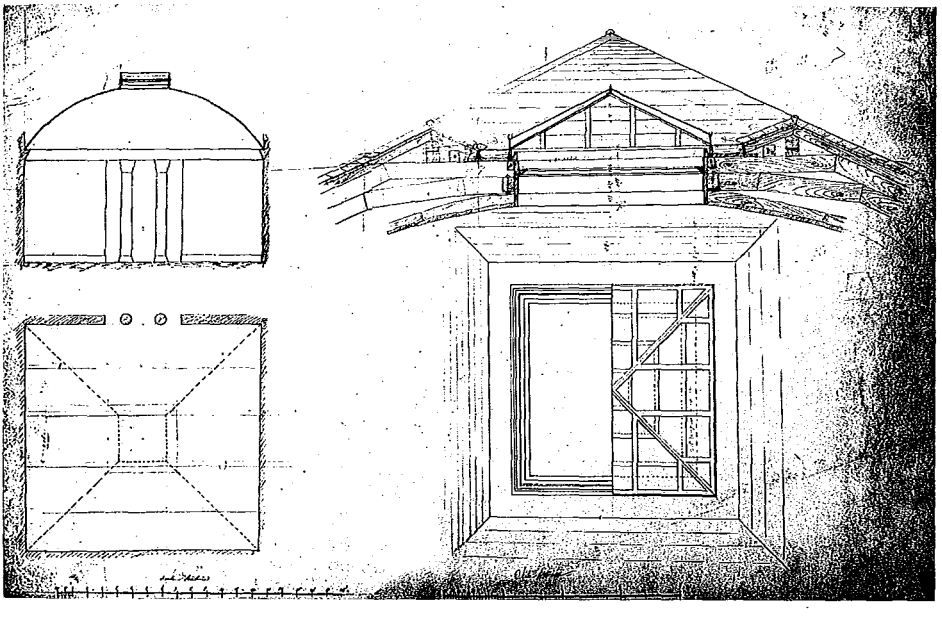
[29] ASMI, *Genio Civile*, cart. 2570, fasc. 2; il progetto ordinato nel 1850 viene realizzato solo dall'ing. Lavezzari nel 1858.

[30] Si veda il catalogo della mostra *Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, Brescia 1981, soprattutto al capitolo II, *Il Palazzo Tosio*, schede di M. MONDINI e C. ZANI.



Le sale napoleoniche di Brera nel 1812.

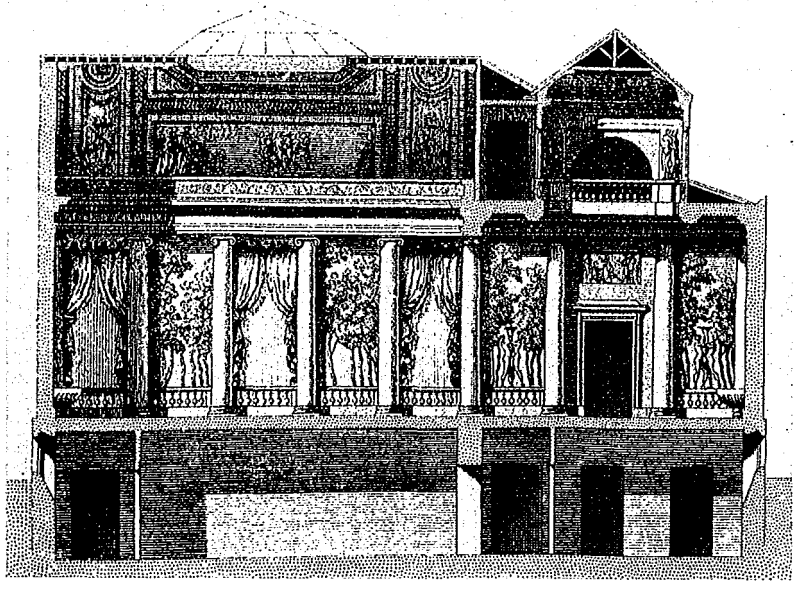
Progetto per i nuovi lucernari a Brera (c. 1858).





La Shakespeare Gallery nel 1808.

N. CH. LEDOUX, *La casa di M.lle Guimard.*



III

COLLEZIONISMO, COLLEZIONISTI E COLLEZIONI

-

BÉATRICE SARRAZIN

François Cacault (1743-1805), collectionneur privé et négociateur de biens culturels publics

La mission que Bonaparte confie au diplomate François Cacault à Milan le 26 juillet 1796 va amener ce dernier à jouer un rôle de premier plan sur la scène diplomatique italienne dans les années qui nous intéressent, 1796-1797. Cacault est alors chargé d'assurer l'exécution de l'armistice de Bologne, ce qui le conduit, ensuite, à être choisi pour mener à bien la négociation du traité de Tolentino.

Pourquoi Bonaparte fait-il appel à ce diplomate, en Italie depuis plus de dix ans, mais dont la carrière à ce jour reste davantage celle d'un informateur, certes précieux, que celle d'un négociateur?

En effet, Cacault[1] commence sa carrière à Naples en 1785 comme secrétaire d'ambassade près de la cour des deux Siciles. Une rencontre curieuse fit qu'il remplaça dans cette charge Vivant-Denon, le futur directeur des Beaux-arts de Napoléon. Sa carrière va toute entière se dérouler sur le sol italien de 1785 à 1803. Il avait déjà avant même sa nomination parcouru l'Italie, «*dans toute son étendue*», dans les années 1769-1772[2]. De la péninsule italienne, il observe les grands bouleversements qui enflamment la France, de la Monarchie à l'Empire. Il est probable que sa connaissance de l'Italie en ses différentes parties est plus vaste que celle qu'il a pu acquérir, dans le même temps, de la France.

---

[1] La personnalité et la collection de François Cacault ont fait l'objet d'études dans : B. SARRAZIN, *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-arts de Nantes,* Paris 1994.

[2] Ces années de jeunesse consacrées à des voyages sont relatées par l'abbé Bourdeaut dans la première longue étude consacrée aux frères Cacault sans qu'aucune source n'y soit mentionnée. A. BOURDEAUT, *François et Pierre Cacault. Les origines du Concordat et le musée des Beaux-arts de Nantes*, «*Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*», 1936, pp.75-182.

Il n'a donc pas pour lors occupé de poste clé, et les différentes missions qui lui ont été confiées, n'ont pas toujours porté de fruits: sa mission comme chargé des affaires de la République à Rome en 1793 n'a pas vu le jour à cause de la mort de Hugou de Bassville[3]; la négociation d'un emprunt à Gênes n'a pas été concluante.[4] En revanche, il a su ramener la Toscane où il occupait une position non officielle, à la neutralité envers la France – ce qui aboutit au traité de paix du 9 février 1995 –.

Ce n'est pas non plus son milieu et sa position sociale qui permettent d'expliquer cette distinction. Son origine provinciale, sa famille dont l'ascension modeste remonte à une génération ne le placent pas parmi les «privilégiés» de la carrière diplomatique. Il est né à Nantes en 1743. Son père maître – paveur, propriétaire d'une faïencerie compte parmi les acteurs de la rénovation nantaise, entreprise par l'architecte voyer de la ville, Ceineray. Pourtant, rien ne prédisposait François Cacault à embrasser la carrière diplomatique. Sa chance fut certainement de rencontrer le maréchal d'Aubeterre, gouverneur de Bretagne, qui le prit comme secrétaire. Ce dernier avait occupé des postes importants à l'étranger parmi lesquels celui d'ambassadeur de France à Vienne.

Peut-être est-ce davantage l'intérêt que Cacault a toujours montré pour l'Italie qui a retenu l'attention de Bonaparte? Il est pénétré de l'idée que ce pays constitue un pôle important dans l'échiquier européen sur le plan diplomatique comme sur le plan militaire. En effet de Gênes où il se trouve depuis octobre 1795, Cacault submerge le Directoire de lettres développant ses idées sur la position essentielle qu'occupe l'Italie. A la veille de la nomination de Bonaparte comme chef des armées d'Italie, Cacault écrit, le 25 janvier 1796[5]: «Il me semble que c'est maintenant à l'armée d'Italie à assurer définitivement la gloire et le sort de la République et je ne puis cesser d'être persuadé que ses opérations et ses succès importent beaucoup plus que ceux de nos généraux sur le Rhin où il sera plus difficile d'obtenir des avantages décisifs qu'en Italie et où nos succès affligeront toujours moins l'Autriche» ou encore le 18 avril

[3] C'est une lettre du 19 janvier 1793 du ministre des affaires étrangères qui envoie François Cacault en mission auprès du pape (Paris, ARCHIVES DU MINISTERE DES AFFAIRES ETRABGERES (= MAE), *Personnel*, 1ère série, vol.13, fol. 315). Or le 13 janvier avait éclaté à Rome une émeute dirigée contre les Républicains, qui a coûté la vie à Hugou de Bassville, secrétaire à l'Ambassade de Naples, ce jour-là de passage à Rome.

[4] Cacault à Gênes depuis octobre 1795, est chargé de négocier auprès de la République de Gênes, un prêt d'un montant de quarante millions, destiné à financer le ravitaillement de l'armée d'Italie.

[5] MAE, *Correspondance diplomatique, Rome*, vol.919, fol. 48.

1796 (alors que Bonaparte est arrivé en Italie depuis un mois)[6]: «Restons sur le Rhin sur la défensive, poussons nos progrès dans la fertile Italie, où il n'y a de difficile à soumettre que le Piémont, à cause de ses places de guerre (...). Les succès en Italie seront romanesques ...».

Peut-être est-ce aussi cette admiration sans borne pour Bonaparte à laquelle ce dernier ne peut demeurer insensible. Il existe entre les idées de Cacault et celles de Bonaparte une indiscutable convergence, entre les deux hommes, une certaine connivence.

Les positions que Cacault développe dans un tableau qui fait état des ressources de l'Etat pontifical[7], datant du 5 mars 1793, ont pu être remarquées. Pour Cacault, les richesses en oeuvres d'art pallient le manque de ressources en numéraire. Il se montre donc favorable aux saisies et justifie cette position par l'attitude négative que les Romains entretiennent à l'égard des artistes: «Rome possède en outre sans parler des meubles et des marchandises, dont une partie pourroit servir aux troupes, une masse de richesses inapréciables en statues antiques, colonnes, marbres précieux, bas reliefs, pierres gravées, camées et tableaux. Les Romains en avaient dépouillé la Grèce, et, puisque Rome moderne chasse avec tant d'indignité les artistes et les amateurs, il ne doit pas paroitre extraordinaire que les Français enlèvent à présent les mêmes trésors aux habitants de Rome». Il apparaît précurseur, avant l'heure, des prélèvements en oeuvres d'art, méthode que les Français vont expérimenter en Flandres dès 1794.

Pénétré de la pensée des Lumières, Cacault est partisan du progrès, attaché à un certain type de liberté de l'esprit, favorable à l'épanouissement des individus. Il préconise la mise en place d'une politique conquérante où la conquête des territoires s'accompagne de la soumission des esprits par la diffusion des idées républicaines. Cette révolution intellectuelle et morale accomplie, il faut chasser les souverains en place avec l'aide du peuple.

Pourtant, les traités signés au lendemain des victoires remportées par la France (armistices de Bologne, Brescia, traité de Tolentino) consacraient l'échec des tentatives menées par Cacault en vue d'attacher son nom à une grande politique italienne. Certes, l'importance géopolitique de l'Italie était dorénavant reconnue, mais au profit d'une politique en tout point opposée à la sienne: Cacault aurait voulu que la France convertisse le cœur des Italiens à la démocratie et aux lumières, chasse les «tyrans» avec leur aide et établisse des républiques soeurs dans toute la Péninsule.

---

[6] *Ibid.*, vol. 919, fol. 137.

[7] *Ibid.*, vol. 916. fol. 99.

Cacault semble s'y être résigné avec beaucoup de facilité. Il est avant tout un bon fonctionnaire et un exécutant intègre. Au travers de la correspondance officielle que nous conservons, il se fait l'écho du gouvernement et révèle une attitude favorable aux saisies: «on ne comprend pas comment il a pu s'élever à Paris un parti d'artistes contre l'execution des articles qui doivent nous rendre maîtres des plus belles productions du génie et épurer et enflammer le goût des arts. Cette grande acquisition sera pour la République d'une utilité perpétuelle et augmentera sa gloire».

Afin de pérenniser ce grand moment historique, il commande une gravure qui représente les convois chargés d'oeuvres d'art, à destination de la capitale française[8]

Plus intéressants sont les arguments d'ordre artistique et économique. Tout d'abord, la notion primordiale de chef d'œuvre: «J'espère qu'on ne se départira point du sistème pris de faire venir à Paris tous les morceaux supérieurs qu'on pourra. Bologne en offre de très intéressants en peinture; mais on en enlevé de la Lombardie qui ne méritoient pas cette attention. Il ne faut prendre que les chefs d'œuvre» et surtout, la notion d'objet complémentaire permettant de combler des lacunes dans les collections nationales. A propos des oeuvres que renferme Naples, il précise sa pensée: «Il ne faudrait pas oublier les papiri qui sont au musée de Portici, dont très peu ont été déroulés; il peut se trouver dans le nombre quelques ouvrages de l'antiquité prétieux que nous n'ayons»[9].

En bon adepte de l'Encyclopédie, il fonde son système de valeurs sur la croyance dans le progrès et sur le lien indissoluble qui existe entre ce dernier et les arts. L'ancien propriétaire d'une faïencerie nantaise s'appuie sur l'exemple d'Hamilton dont la collection de vases étrusques a servi de modèles aux manufactures anglaises: «C'est ainsi que, même sous le rapport mercantile, les monuments des arts que nous enlevons comme trophée seront pour la France une source éternelle de richesse».

Pourtant au moment où les saisies se mettent en place, Cacault lui-même reconnaît l'ampleur des tourments qu'elles suscitent: le 13 messidor (1er juillet), il écrit de Gênes à Charles Delacroix, qui est alors ministre des Relations extérieures[10]: «L'article de l'armistice avec Rome, qui stipule que les cent plus beaux morceaux de peintures et de sculptures nous seront livrés, fait grand

[8] Gravure de Marin et Baugean.

[9] A. DE MONTAIGLON - J .GUIFFREY, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, XVI, Paris 1907, n° 9552, p. 423 (lettre datée du 1er juillet 1796).

[10] *Ibid.*

mal au cœur du peuple romain et de toute l'Italie, où l'on est fort attaché à ces monuments. Je suis fâché des difficultés réelles qui s'opposent aux transports prompts et faciles de ces objets précieux. Je pense qu'à cet égard on suggérera toutes les difficultés qu'on pourra et qu'on offrira même de céder par le traitté de paix des équivalents. L'Italie nous verroit céder sans regret par le Pape toutes les terres domaniales appartenant à la Chambre apostolique si nous voulions les prendre en échange des monuments».

Cacault, négociateur tempéré, satisfait les deux parties en présence. Il entretient de bonnes relations avec les membres de la commission pour la recherche des objets de science et arts comme le souligne François de Neufchâteau, dans l'éloge funèbre qu'il dresse, le 22 octobre 1805[11], à la mort de Cacault: «Le traité de Tolentino lui avait pourtant imposé des sacrifices nécessaires. Pour les réaliser, M. Cacault rentra dans Rome le 4 Ventose an V (22 février 1797) et y fut accueilli de la manière la plus distinguée. Nos collègues MM. Monge et Berthollet étaient alors dans cette ville pour recueillir les objets d'arts qui ont enrichi nos musées. Pendant ce tems, ils furent enchantés, je dirai de la parfaite probité du ministre de France, parce que personne n'en doute mais de sa modération, de son esprit conciliant, de la sagacité avec laquelle il suggérait les moyens d'exécution». De même, il saura aussi s'attirer la gratitude du pape lui-même qui lui remettra, en guise de remerciement, deux cadeaux, un petit tableau en mosaïque représentant le Colisée et la collection d'estampes de l'imprimerie pontificale. Cacault nous apprend que le pape souhaitait même lui offrir son portrait enrichi de riches diamants que Cacault s'est empressé de refuser[12]. Il prend à tel point à cœur cette mission qu'il préfère rester à Rome, plutôt que de se rendre en Toscane où il est nommé ministre plénipotentiaire en octobre 1797.

Ce qui distingue Cacault de certains des négociateurs, c'est bien son tempérament posé, qui le mettra en bute aux critiques de Haller, l'administrateur général des finances et des contributions d'Italie. Il fut à l'issue de sa mission auprès du pape, accusé de se compromettre avec les ennemis de la République, de ne pas défendre les patriotes avec assez d'ardeur, d'avoir baisé la main du pape. Malgré ses explications et ses dénégations, Cacault est rappelé à Paris par un arrêté du 13 décembre 1797.

---

[11] «Gazette nationale» ou le «Moniteur universel», mardi 30 vendémiaire, an XIV de la République (22 octobre 1805) : discours prononcé par S.E. M. François de Neufchâteau, dans la séance du Sénat du 29 vendémiaire an XIV, présidée par S.A.I. Mgr le prince Joseph Grand électeur.

[12] A. DE MONTAIGLON - J .GUIFFREY, *Correspondance...* cit., XVII, n° 9686.

La carrière diplomatique de Cacault justifie certes que l'on s'y attarde, mais resterait assez terne s'il n'avait eu dans sa vie ce grand amour du beau qui le conduit à rassembler une exceptionnelle collection. François de Neufchâteau en parle en ces termes: «les amateurs ne manquent pas; les vrais connaisseurs sont rares. M. Cacault parlait des arts en homme passionné; il en jugeait en homme instruit». Cacault appartient à la génération des amateurs éclairés des Lumières. Il a côtoyé non sans rivalité, d'autres collectionneurs, Wicar et Fesch. Ce dernier lui a même acheté des tableaux. Cacault connaissait bien Séroux d'Agincourt. Cet élève de Volaire à l'école de dessin de Nantes, ce traducteur de la *Dramaturgie de Hambourg* de Lessing, rassembla un véritable centre de documentation: gravures, guides de Rome, livres d'histoire de l'art (Lanzi, Della Valle). Sa compétence était connue en Italie, puisqu'il fut reçu à l'Académie de Saint Luc en 1802, en qualité de membre honoraire.

Cacault a rassemblé, sur un tiers de siècle, une collection de plus de 1100 peintures – pour plus de la moitié italienne –, 64 sculptures et 10.000 gravures. Aussi, est-il intéressant de tenter de cerner les principes qui l'ont guidé dans ses choix et les moyens dont il disposait.

Cette collection obéit-elle aux mêmes critères esthétiques que ceux qui gouvernent la formation des collections publiques? Procède-t-elle de l'idéologie des Lumières qui donne à la formation d'une collection, au-delà du plaisir de délectation, un sens moral, universel et pédagogique?

En tant qu'homme public, il a eu l'occasion d'exprimer sa pensée. Elle reste conforme aux goûts de l'époque. C'est vers la sculpture antique que vont ses faveurs, le *Gladiateur* et l'*Hermaphrodite* de la famille Borghèse, l'*Hercule* et la *Flore* de la succession Farnèse[13].

De ses goûts classiques, il conservera le reflet, dans sa propre collection, avec les oeuvres de sculpteurs contemporains, Laboureur, Ceracchi et Canova[14] avec lequel il entretint des liens d'amitié très étroits.

A titre personnel, il reste attaché aux valeurs prônées par Vasari et Bellori. En témoignent les copies présentes dans sa collection: les Chambres du Vatican, d'échelle réduite, de Raphaël, la *Vierge aux rochers* de Léonard de Vinci, les copies de Carrache, Guerchin, de Reni, toutes ces oeuvres des maîtres classiques qu'il croyait originales.

---

[13] MAE, *Correspondance diplomatique, Rome*, vol. 920, fol. 90.

[14] La collection Cacault renferme le *Buste en plâtre de Clément XIII* de Canova, le *Jeune Hyacinthe blessé par Apollon* de Laboureur, plusieurs sculptures d'après l'antique, et le *Portrait de Napoléon Ier*, commencé par Ceracchi et terminé par Laboureur.

Comment expliquer alors la présence dans la collection, de ce qui fait son originalité: les peintures «à fond d'or» du *Trecento* et du *Quattrocento*, les tableaux caravagesques et les petits maîtres du XVII[ème] et du XVIII[ème] siècle?

Ce défenseur des valeurs classiques a montré des goûts décidés pour des formes esthétiques nouvellement appréciées de certains amateurs. Les Primitifs participent de ce goût que Giovanni Previtali a qualifié de typiquement romantique, pour les formes de classicisme gracile comme celles du Pérugin. Il s'est aussi intéressé à des artistes plus anciens comme le Maître de Bigallo, Cenni di Francesco, le Maître de la Miséricorde orcagnesque, Bernardo Daddi (fig.1). L'estimation de la collection, qui a été faite en 1808, mentionne 26 anciens tableaux «*très précieux de l'origine de la peinture*».

Autre pôle de la collection: le naturalisme. Cacault a cherché à se justifier de ses goûts comme le montrent les jugements qui accompagnent le descriptif de ses toiles. Ainsi, il écrit à propos de la *Libération de l'ange* de Filippo Vitale (fig. 2): «la figure de l'ange n'a point de noblesse mais en regardant ce tableau comme imitation de la nature, on y reconnaît le talent supérieur de ce maître». Les tableaux de Farelli, du Maître de l'Annonce aux bergers, d'Assereto côtoient ceux de Stomer et de Georges de La Tour. A propos du *Joueur de Vielle*, attribué alors à un maître espagnol, il note: «Tableau d'une si grande vérité qu'il fait oublier l'art avec lequel il est peint».

A titre public, on peut retrouver une filiation pour ce goût de la vérité et du réel, lorsqu'il conseille aux jeunes artistes de regarder et d'imiter la nature plutôt que de regarder l'antique, discours pour le moins inattendu. Il écrit en 1795: «Le Pape en persécutant les artistes a détruit la plus brillante école des arts... Les arts pourraient y gagner , s'ils ne sont pas abandonner, si perdant les traces et les lisères de l'Ecole , ils s'occupaient de la nature, si les artistes, sans autres maîtres que la nature, apprenaient à fond à bien la connaître, à bien la rendre, avant de se livrer à la facilité que les méthodes donnent, avant de se livrer au goût, à la manière soit antique, soit française. Les Italiens et tous les artistes du Nord restent aujourd'hui froids et mous, s'occupent trop de l'antique, les Français sont maniérés, les uns et les autres manquent du sentiment vif et vrai de la nature trop peu étudiée.» [15]

On trouve aussi dans la collection des petits maîtres que Cacault retient comme anonymes et dont il relève à volonté les qualités simplement picturales. L'analyse de ces goûts s'en voit compliquée: comment cet amateur de Canova et des grands classiques peut-il aussi priser les natures mortes de

[15] MAE, *Correspondance diplomatique, Rome*, vol. 916, fol. 153.

Recco ou les ruines romaines de Codazzi (fig. 3)? Au même titre ce défenseur de la facture néo-classique a collectionné de nombreuses esquisses de Pozzo, Gaulli, Trevisani.

Cacault a donc constitué une collection originale dans laquelle peut être soulignée l'étonnante représentation des écoles régionales. Les opportunités, Cacault a su les saisir au gré des postes qu'il occupa au cours de sa carrière – Naples, Rome, Gênes –. On ne peut mettre sur le seul compte de ses moyens financiers limités, le fait que Cacault acheta des noms peu célèbres et même des anonymes. Toute sa vie Cacault s'est plaint de ses faibles émoluments. Lorsque le contrôle des oeuvres d'art est rétabli en 1802, il obtint sans difficulté les autorisations nécessaires à la sortie du territoire.

Il y a tout lieu de penser que Cacault est un homme de goût et un fin connaisseur; lui et son frère Pierre, peintre de son état formulent sur les tableaux de la collection, des commentaires sensibles, parfois même judicieux dans leurs erreurs. Ils ont, tous deux, apprécié ces formes d'expressions artistiques variées.

S'il est difficile de cerner les logiques qui sous-tendent la formation de cette collection, il semble plus aisé d'apprécier la finalité de ce rassemblement. Comme bon nombre de collections, celle de Cacault répond à des critères de pure délectation personnelle, mais aussi à une volonté d'attacher son nom à un lieu qui puise aux racines familiales. En effet, Pierre, le frère de François fit construire à côté de l'ancien Presbytère de la Madeleine de Clisson (à une quarantaine de kilomètres de Nantes), un bâtiment destiné à recevoir les collections. Une place de choix est réservée à la peinture italienne, en particulier dans les salons les plus nobles qui portent les noms évocateurs de Véronèse, Sassoferrato, Le Guide. Alors que Cacault avait certainement connaissance des nouveaux critères muséologiques qui se dessinaient dans toute l'Europe, ne serait-ce que par la lecture de Lanzi et par ses voyages, il n'en choisit pas moins un accrochage par genre et par format, toutes écoles confondues.

Reste une volonté pédagogique. Il est clair que Cacault n'entendait pas réserver sa collection à sa seule satisfaction égoïste. Il voulait au contraire qu'elle apportât sa contribution à l'éducation artistique du peuple, au développement de la région, à l'enseignement artistique, en accord avec l'idéologie développée par l'*Encyclopédie* . Pour cela il fallait que le musée soit ouvert au public: «On est admis tous les jours, à toute heure». Sur un plan général, Cacault a préconisé la création de ce que l'on a appelé des «musées-écoles», c'est-à-dire des écoles de dessin et de peinture couplées au musée. Il a été avancé que Cacault a expérimenté cette idée novatrice à Clisson, sans qu'au-

cune preuve historique – toutes postérieures à la mort de François Cacault – ne puisse appuyer cette thèse.

Napoléon fait appel à lui pour négocier le concordat en se souvenant du talent avec lequel Cacault a mené la négociation de Tolentino. Lors des tractations pour la signature du Concordat, son principal mérite fut de savoir apprécié avec justesse la situation. Habilement, il décida d'emmener avec lui à Paris, le cardinal Consalvi, à un moment où les négociations s'enlisaient.

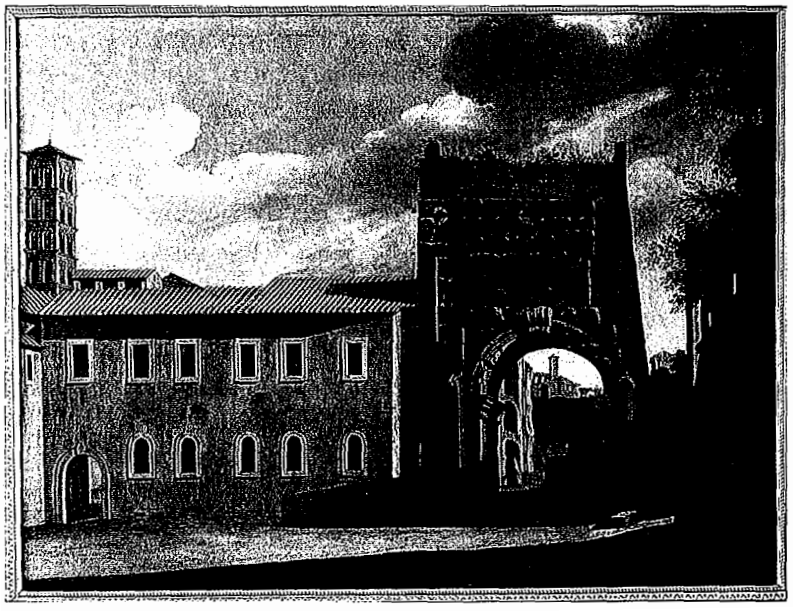


BERNARDO DADDI, *Madame entourné de quatre saints*, Nantes, Musée des Beaux Arts.



FILIPPO VITALE, *Saint Pierre délivré de prison par un ange*, Nantes, Musée des Beaux Arts.

NICOLÒ CODAZZI (attribué), *L'Arc de Titus à Rome*, Nantes, Musée des Beaux Arts.



ANTONIO PINELLI

«Per pochi paoli». Ademollo, Bossi, Lasinio e il traffico d'esportazione di «primitivi» italiani

In memoria di Giovanni Previtali,
a dieci anni dalla sua morte

«*Extraordinaire remueménage d'oeuvres d'art*»: in anni ormai lontani[1] André Chastel definì con questa formula, non esente da un pizzico di eufemismo, gli sconvolgenti effetti del terremoto che colpì il nostro patrimonio artistico a seguito del trattato di Tolentino e delle successive, turbolente vicende della Campagna d'Italia. Le clausole iugulatorie di Tolentino furono, com'è noto, solo il primo e più spettacolare atto di una razzia di opere d'arte, che in molti casi fu improntata a sistematicità e fu perpetrata da un esercito occupante che, pur presentandosi nella veste di «liberatore», non esitò a smentirsi, più ostentatamente di quanto in genere non ritenesse opportuno di fare, pur di appropriarsi di quel pingue bottino di guerra. Cessioni forzate, confische, requisizioni, svendite di intere raccolte, imposte direttamente dagli occupanti o da essi causate indirettamente per via dei continui salassi di denaro cui sottoponevano le grandi famiglie aristocratiche, dettero dunque l'avvio ad un imponente «trasloco», sul quale poi agì da potentissimo moltiplicatore, con l'avvento del Regno d'Italia napoleonico, la secolarizzazione imposta a conventi e monasteri. Per tale ragione, quando la mirabolante quanto effimera parabola di Bonaparte volse al tramonto, la quasi completa restituzione dei capolavori sottratti con gli accordi di Tolentino non fu che una goccia nel mare del *remueménage*, anche se carica di valenze simboliche e di pregnanti indicazioni per un futuro

[1] A. Chastel, *Le goût des «préraphaelites» en France*, in M. Laclotte, *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, Paris 1956, p. VII.

che fa parte tuttora del nostro orizzonte di cittadini d'Europa. Nel fuoco di quel tormentato ventennio si consumò infatti una vera e propria rivoluzione dagli effetti tanto sconvolgenti quanto duraturi, che si ripercossero non solo nella distribuzione geografica delle raccolte, con migrazioni bibliche da una nazione all'altra, ma nel concetto stesso di possesso e fruizione dell'opera d'arte. Una rivoluzione a due facce, opposte e complementari: quella della migrazione, con tutto ciò che questa comportò in fatto di brutale sradicamento e decontestualizzazione delle opere d'arte dal loro territorio d'origine, ma anche quella della presa di coscienza della necessità di una legislazione che impedisse tali devastazioni e amputazioni dei contesti storico-culturali, o quanto meno le arginasse entro ambiti circoscritti e opportunamente regolamentati. È noto, infatti, che nel momento stesso in cui Bonaparte e il Direttorio concepirono il saccheggio mirato dei capolavori italiani, si levò alta la voce di Quatremère de Quincy, che nel lucido e appassionato *pamphlet* intitolato *Lettres à Miranda*[2] non solo scongiurava i propri compatrioti di non macchiarsi di quella razzia, ma contemporaneamente delineava i fondamenti teorici di una politica della tutela del patrimonio artistico, basata proprio sulla rigorosa salvaguardia dei contesti culturali stratificati e sedimentati nel tempo in un determinato territorio.

Come ho avuto modo di rievocare in passate occasioni[3], se quella voce rimase sulle prime pressoché inascoltata in Francia, non fu così in Italia e in particolare nello Stato pontificio, tanto che proprio Antonio Canova, grande amico di Quatremère de Quincy, coadiuvato da Carlo Fea e d'intesa con i vertici della Chiesa, prese a modello il *pamphlet* riprendendone quasi alla lettera le persuasive argomentazioni, per stilare quel chirografo emanato nel 1802 da Pio VII[4], che è ormai unanimemente riconosciuto (assieme all'editto del cardinal Pacca, promulgato pochi anni dopo il definitivo tramonto di Bonaparte) come la pietra angolare su cui posa ogni moderno concetto di tutela di quelli che oggi chiamiamo «beni artistici e culturali».

---

[2] A.C. Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le préjudice qu'occasionneroient aux Arts et à la Science, le déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie, le démembrement de ses Ecoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, etc.*, Paris 1796; ristampato a cura di E. Pommier, Paris 1989.

[3] A. Pinelli, *Storia dell'arte e cultura della tutela. «Le lettres à Miranda» di Quatremère de Quincy*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 1978/79, 8, pp. 43-62; ristampato in *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa. Scritti di A.C. Quatremère de Quincy e di Pio VII Chiaramonti (1796-1802)*, 1989, pp. 15-57.

[4] O. Rossi Pinelli, *Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle «Belle Arti»*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 1978/79, 8, pp. 27-41.

Dallo schiaffo di Tolentino, dunque, scaturì una reazione sotto forma di una presa di coscienza che si tradusse in una ben precisa legislazione. Una legislazione che se ebbe, all'inizio, effetti limitati a causa della sopravvenuta dominazione napoleonica sullo Stato pontificio, tornò a divenire operante una volta che Bonaparte uscì definitivamente di scena, tanto che Canova, investito dal papa e dal cardinal Consalvi della spinosa missione diplomatica di ottenere la restituzione dei capolavori ceduti alla Francia a seguito del trattato di Tolentino, si premurò di ristampare a sue spese le *Lettres à Miranda* dell'amico, facendo in modo che ne pervenisse copia a ciascun rappresentante delle potenze alleate su cui contava per un sostegno nella difficile trattativa. Presentò in tal modo una credenziale la cui autorevolezza poggiava non soltanto su ineccepibili argomentazioni di carattere culturale, ma sul fatto stesso di provenire dalla voce di un francese, che per di più si era levata con tanto ardire e così per tempo rispetto agli eventi che aveva invano tentato di scongiurare.

Ma se di questo ho già avuto modo di scrivere altrove e ripetutamente, nel presente intervento intendo occuparmi di un altro aspetto assai meno noto, e cioè del ruolo, talora concretamente attivo, svolto da artisti e intellettuali italiani di primo piano nell'attuazione di un risvolto non secondario del *remueménage*: quello che riguardò il traffico d'esportazione di opere dei cosiddetti Primitivi italiani, ovvero di opere d'arte medievali, quattrocentesche e del primissimo Cinquecento. Si tratta di artisti e di intellettuali di spicco, anche perché protagonisti di quell'avanguardia internazionale del gusto che trovava nelle pieghe del Neoclassicismo dominante e dell'incipiente Storicismo un *humus* particolarmente fertile per coltivare e diffondere l'interesse per i Primitivi. Ma finora ci si è soffermati soprattutto sulla loro partecipazione attiva agli studi sui Primitivi e sul loro coinvolgimento nelle poetiche artistiche che di quel gusto si alimentavano e diffondevano, ma non se ne era finora colto con la dovuta evidenza il ruolo che taluni di essi ebbero nel favorire la decontestualizzazione, la frammentazione, lo smercio e l'esportazione a fini collezionistici di quelle opere «primitive» che si rendevano più agevolmente disponibili proprio a causa della secolarizzazione dei conventi e, più in generale, a seguito dello sconvolgente *remueménage* di cui s'è detto.

Per un'ironia della storia che mi piace considerare non del tutto casuale, le due testimonianze di tale ruolo di cui sono a conoscenza sono andate a finire tra le carte conservate nelle collezioni documentarie del Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities di Los Angeles, che, come si sa, è una delle articolazioni – benemerita per i nostri studi – della grande fondazione di cui fa parte anche il Getty Museum di Los Angeles, ovvero quell'istituzione che, anche per via dell'impressionante *budget* annuale di cui dispone,

ha funzionato negli ultimi decenni da potentissimo magnete verso cui si dirigono preferenzialmente i più succulenti «bocconi» messi in circolazione dal mercato artistico internazionale. Una di tali testimonianze è stata pubblicata e studiata di recente[5], mentre l'altra è tuttora inedita ed è proprio da quest'ultima che prenderò le mosse.

Si tratta di una lettera[6] che fa parte di un ristretto numero di missive – per la precisione sei – spedite, in date che svariano dal 1799 al 1820 e da città diverse (Pisa, Roma, Firenze), dal noto pittore neoclassico Luigi Ademollo (ma si firmava anche Ademolli e Adamolli), di origine lombarda ma prevalentemente attivo in Toscana[7], al suo amico abate Luigi De Angelis, bibliotecario della Sapienza di Siena[8]. Pur essendo spedita da Firenze e datata 4 ottobre 1819, la lettera in questione riferisce un interessante episodio che risaliva a quasi vent'anni prima, del quale erano stati protagonisti il pittore Giuseppe Bossi[9], allora appena ventunenne, e non meglio specificati «pittori o dilettanti di pittura» inglesi, tra i quali sospetto vi fosse quel William Young Ottley che fu tra i maggiori protagonisti della «fortuna dei Primitivi» tra Settecento e primo Ottocento[10]. La data dell'episodio fa supporre che Bossi e i suoi amici

---

[5] D. LEVI, *Carlo Lasinio, curator, collector and dealer*, in «The Burlington Magazine», febr. 1993, 2, pp. 140-141.

[6] Getty Research Institute, Resource Collections, acc. # 910029. Sono particolarmente grato a Kirsten Hammer, *Senior Assistant* delle *Resource Collections* per la cortesia dimostrata durante il mio soggiorno di studio nella primavera del 1996 presso il *Getty Research Institute*, e a Donald Anderle, *Assistant Director*, per il permesso di pubblicazione.

[7] Sulla biografia artistica di Luigi Ademollo (Milano 1764 - Firenze 1849) si vedano soprattutto la voce redatta da P. BUCARELLI nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (I, Roma 1960, pp. 269-270); G.L. MELLINI, *Apertura per Luigi Ademollo*, in «Arte Illustrata», VII (1974), 57, pp.53-71; C.DANTI, *Per l'arte neoclassica e romantica a Siena*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», LXXXVIII (1981-1982), pp. 124-134 e G.L.MELLINI, *Notti romane e altre congiunture pittoriche tra Sette e Ottocento*, Firenze 1992, pp. 319-347.

[8] Sull'importante figura di Luigi De Angelis, professore di teologia, storico dell'arte e, dal 1810, bibliotecario della Sapienza di Siena si veda, tra l'altro, *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, a cura di C. SISI - E. SPALLETTI, Siena 1994, *passim*.

[9] Su Giuseppe Bossi (Busto Arsizio 1777 - Milano 1815), pittore, scrittore, collezionista e studioso di storia dell'arte, nonché riformatore dell'Accademia di Brera, di cui fu a lungo segretario, si vedano, tra l'altro, la voce redatta da S. Samek Ludovici nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (XIII, Roma 1971, pp. 314-319) e la monografia di L. TOSI BRUNETTO, *Giuseppe Bossi. L'uomo e l'opera*, Busto Arsizio 1983.

[10] Su William Young Ottley (1771-1836) e sul suo ruolo di spicco nella «fortuna dei Primitivi» tra Sette e Ottocento si veda, quanto meno, il profilo che gli dedica G. PREVITALI in *La fortuna dei primitivi. Da Vasari ai neoclassici*, Torino 1964, *passim*, ma in particolare, pp. 176-184.

inglesi provenissero da Roma, forse abbandonata precipitosamente a seguito degli eventi connessi all'effimera stagione politica della Repubblica giacobina, e, sulla strada per Firenze, avessero fatto sosta a Siena. Ma leggiamo per intero la lettera (di cui mi sono limitato a sciogliere le poche abbreviazioni e a modernizzare l'uso delle maiuscole, degli accenti e della punteggiatura):

«Al molto reverendo Sig. Abatte Luigi Deangelis Biblioteccario della Sapienza

Siena 4 ottobre 1819

Molto reverendo e cariss(im)o amico

Mi accade uno di quei casi che mostrano quanto bisogna esser cauti anche nel fare i più picoli piaceri nel nostro secolo: forse vi ramenterete che mi pare si venisse da voi, che circa il 1798 passò di Siena il Sig. Bossi (che fu poi segrettario dell'Accademia di Milano, di poi professore sotto il titolo di maiestro delle Teorie della Pittura), con altri compagni o pittori o dilettanti di pittura. Questi girando per le strade di Siena comprorono dei framenti di tavole con avanzi di pittura dei rudumenti [sic] del arte cioè di cose del milleducento per gusto della Storia dell'Arte di qualche interesse, di prezzo cose di pochi paoli; avendo costoro fatta una cattasta di questi legnami, imbroliati del cosa farne, vene il Sig. Bossi da me che come compatrioto mi conosceva e mi pregò che per alcune settimane le tenessi quelle tavole finche arrivatti a Milano mi avrebero scrito cosa ne dovea fare; ma in fatti mai nulla mi scrissero per quanto non lasciassi d'avisare il Bossi che io aveva finito il lavoro per cui mi trovavo in Siena e che decidesse cosa si doveva fare di quei legnami, ma in vano non ebbi riscontro; lo trovai due o tre anni doppo a Roma e glielo ramentai rispose che ci avrebe pensato nel ripassare per Siena ma nulla fece: dovendo dunque partire da Siena pregai il Sig. Natal Pieri che avesse la bontà di custodirmi queste tavole come promise di fare e con le mie mani le colocai l'una sopra l'altra in un stanzino in fondo il quartiere che abbitavo a S. Lorenzo, credo una specie di sottoscala. Nessuno fece più menzione di nulla. Morì il Sig. Bossi, ed è morto il Sig. Natale Pieri: scorsero insoma buoni vent'anni, quando ecco che essendo a Lucca mi vedo comparire una imponente lettera dalla Banca Orsi perche consegni i quadri che mi lasciò a Siena un tal Signore Inglese. Rimasi stordito d'una tale dimanda, ma ripensando suposi che questo sia uno de compagni del Bossi, e che i pretesi quadri antichi siano quei framenti di Gotiche Pitture, e subito scrissi al Sig. Pori che indagasse qualche cosa dagli Eredi del Sig. Pieri. In fatti trovò la vedova Sig. Anna che le disse ne avrebe fatta ricerca al suo gugnato, ma nessuno mi a più datto nova. È pa[ssato] un anno ed altre ricerche non mi venero fatte: quanto [sic] ecco lunedì un bilietto imponente con notta dei pretesi quadri. Eccovi in quale impegno mi trovo, vi prego adunque per quella bontà che avette sempre dimostrata a me che con tutta diligenza ne faciatte ricerca; sono cose di nessun prezzo, però credo che anche esibendo un qualche riconoscimento più le converà che

il ritenerli. Sapette quanto siano pronti i Signori Inglesi a taciare l'Italiani, onde per l'onore di Italia e per la mia quiette bramo ardentemente che si trovino.

Le tavole chieste sono le sottoindicate:

N. 3 tavole con la Madona e Santi, grandi, si dice, il vivo;
N. 2 tavole di circa un braccio con figure picole;
un quadro rappresentante la Corronazione della Madona
un braccio e mezo.

Scusate per carità l'incomodo e comandattemi in ciò che posso

V(ost)r(o) aff(ezionatissi)mo amico e servo
Luigi Adamolli

P.S.: erano in magior numero, ma questi si ricercano. Io non so se le abbia datto qualche riscontro ciovè al Bossi e come costui abbia facia di chiedere tali ogetti».

Ignoriamo come la vicenda si sia conclusa, ma non è questo che in fondo più ci interessa. Da notare, piuttosto, la distinzione che Ademollo introduce tra lo scarso valore venale di quelle tavole «del milleducento» («di prezzo cose di pochi paoli»), e l'interesse che esse invece rivestivano per il «gusto della Storia dell'arte»: una forbice tra valore economico e rilevanza storica che andrà col tempo sparendo, ma di cui troviamo sostanziali riscontri nei prezzi di acquisto dei «fondi oro» in questa prima fase pionieristica del mercato dei Primitivi. Bossi (e a maggior ragione Ademollo) parteciparono a tale attività di mercato in modo indiretto e, per quel che sappiamo, occasionale. Al contrario, personale e sistematico fu il coinvolgimento nel traffico d'esportazione di Primitivi, in direzione prevalentemente dell'Inghilterra ma anche verso altre nazioni europee e Stati italiani, di quel Carlo Lasinio che, com'è arcinoto, fu uno dei massimi protagonisti della «fortuna dei Primitivi» nel primo Ottocento, fortuna cui contribuì in modo determinante sia con la sua attività di conservatore del Camposanto monumentale pisano, da lui trasformato in uno straordinario museo di arte antica e medievale, sia con la non meno celebre impresa di tradurre in incisione gli affreschi medievali e quattrocenteschi del medesimo Camposanto. L'attività di Lasinio come collezionista e mercante in proprio di Primitivi era da tempo nota agli studi[11]. Ma un recente articolo di

[11] U. PROCACCI, *L'incendio della chiesa del Carmine del 1771*, in «Rivista d'arte», XIV (1932), pp. 141-232; R. LONGHI, *Il più bel frammento degli affreschi del Carmine di Spinello Aretino*, in «Paragone», 1960, 131, pp. 33-35, H.W VAN OOS - M. PRAKKEN, *The Florentine Paintings in Holland 1300-1500*, Maarsen 1974, pp. 103-104; C. LLOYD, *Some unpublished letters of Carlo Lasinio*, in «Italian Studies», XXXIII (1978), pp. 83-91; D. VICINI, *Appunti sulla genesi della Pinacoteca pavese: Luigi Malaspina di Sannazzaro (1754-1835) collezionista e mecenate*, Pavia 1981, pp. 7-22.

Donata Levi[12], in cui è per la prima volta pubblicato l'altro documento conservato nelle *Special Collections* del Getty Research Institute cui accennavo in precedenza, rivela meccanismi, accortezze e complicità che agevolavano Lasinio nello svolgere il suo ambiguo ruolo di conservatore-esportatore, gettando su tale traffico una cruda luce che non mi sembra il caso di occultare.

Dal 1807 Lasinio, com'è noto, era divenuto conservatore del Camposanto pisano, e dal 1810, in forza di uno specifico decreto imperiale che glielo consentiva, si era dedicato all'impresa di trasformare il Camposanto in un singolare museo di storia e d'arte patrie, raccogliendovi «tutte le medaglie, quadri, bassirilievi e tutti gli altri oggetti degni di esser conservati», che si rendevano disponibili grazie alla soppressione e secolarizzazione di chiese e conventi. L'idea gli era stata suggerita dal direttore degli Uffizi Tommaso Puccini, ma Lasinio vi si era consacrato con grande passione, spesso dovendo superare le forti resistenze opposte dalle autorità locali, in particolare dagli amministratori della Primaziale pisana e da un erudito del calibro di Alessandro Da Morrona, alla decontestualizzazione delle opere prelevate da chiese e conventi soppressi e alla loro riunificazione nel Camposanto monumentale. Lasinio aveva operato come mercante di opere d'arte tanto a Siena che a Firenze, ma anche dopo il suo trasferimento a Pisa e il nuovo incarico ufficiale che lo aveva reso definitivo non dismise le antiche abitudini, trovandosi così a svolgere quello che Donata Levi ha giustamente definito «a somewhat ambiguous role». Da una parte, grazie alla sua carica di conservatore del Camposanto, era investito del potere di valutare e deliberare i permessi di esportazione al pari dei funzionari degli Uffizi; ed anche quando doveva passare attraverso l'autorizzazione del Direttore degli Uffizi poteva farlo in modo più informale ed agevole di quanto non lo potessero gli altri artisti o mercanti d'arte. Ma dall'altra, quando agiva nel suo ruolo di mercante, era in grado di rilasciare in prima persona il permesso di esportazione alle opere che egli stesso si apprestava a vendere e ad esportare. Lasinio era perfettamente consapevole di quanto fosse, per così dire, scivoloso, il crinale su cui procedeva in tali circostanze, e di tale consapevolezza abbiamo una prova evidente se confrontiamo due documenti pubblicati dalla Levi, che ne ha perfettamente colto il significato e i retroscena. Si tratta di due liste relative a opere di Primitivi italiani, che Lasinio vendette al collezionista inglese Dawson Turner tra la fine del 1825 e l'inizio del 1826. Le liste sono identiche, nel senso che enumerano le stesse opere, alcune delle quali, con l'aiuto di Antonino Caleca, la Levi è stata anche in grado di ricono-

[12] Cfr. nota 5.

scere e rintracciare. Ma la prima lista, che è tra le carte di Lasinio custodite nelle *Special Collections* del Getty Research Institute[13], è corredata anche dal prezzo di vendita di ciascuna opera (pochi zecchini, a conferma che il mercato

[13] Getty Research Institute, Resource Collections, acc. # 860133:
[recto del foglio]

18 9.bre anno 1825

Notta de'quadri in tavola esebiti in vendita al sig. Dawson Turner, di proprietà Lasinio R. Conservatore del Insigne Campo Santo, e Direttore dell'I. e R. Accademia di Belle Arti della Città di Pisa

Greco	: rappresentante S.Giorgio a Cavallo alto soldi sei e mezo largo soldi cinque e mezo di bela conservazione	Z.ni 2
Cimabue	: Madonna col Bambino tenente un ucelino in mano alto soldi dodici largo nove di bella conservaz(io)ne	Z.ni 5
Giotto	: due Santi uno S. Domenico, l'altro S. Tommaso d'Aquino di beliss(im)a conserv(azion)e alti soldi tredici, larghi 5 ½	Z.ni 4
Tommaso d(et)to il Giottino	: Cristo con le Marie e Soldati, a piedi S. Francesco, e Santa Chiara. alto soldi dodici, largo sette	Z.ni 5
Taddeo Bartoli	: Raro pezzo di Taddeo da me riunito e levato da' laterali della tavola d'Altare che fù da me spedita in Francia p(er) ordine del Primo Ministro Montlivet, e che restò come restò pure il S. Tommaso del Gozoli, il Cimabue grandiss.o e il Giotto rapp.te S. Francesco che riceve le stimate tutti citati, e cappi d'Opera – vedi Vasari – questo sop.a d.to pezzo rappresenta quatro Santi meze figure, Lungo soldi decianove, alto soldi nove.	Z.ni 6
Starnina	: Maria Vergine col Bambino in piedi vestito, e quatro Angeli al intorno, che due la incoronano – di forma arco acutto – alta soldi otto, larga sette	Z.ni 2
Bernardo Orcagna	: ditico rapp.te Maria il Bambino e due Santi alto soldi quatordici, largo 9	Z.ni 3
		Somma Zecchini 27

[sul verso del foglio]

Somma e segue Z.ni 27

Benozzo	: quadreto beliss.o puro senza ritochi facile da accomodarsi da brava mano – rappresenta la nascita di Battista da un lato dal altro Battista ammaestrato da Giovachino – rammenta moltiss.o i fatti di Abramo al Campo Santo – Pitor raro del '400 – alto, soldi undici, largo soldi sedici	Z.ni 10

dei Primitivi non era all'epoca particolarmente remunerativo), e, quel che più conta, da una dichiarazione in calce di Lasinio che magnifica il pregio dei dipinti e ne attesta l'autenticità e la provenienza, sottolineando che «Codesti framenti sono stati da me riuniti con pena e fatica [...] che la più parte sono stati tolti dal Ornato de Quadri da Altare la più parte scritti del proprio nome, e parte nominati dal Vasari, e dal Morrona de Conventi e Monasteri soppressi». La seconda lista, che si conserva nell'Archivio della Soprintendenza fiorentina[14], è invece priva di indicazioni di prezzo ma, soprattutto, oltre a ridi-

---

duccio Senese : quadretto rapp.te quatro Santi in piedi, dietro pure due altri Santi a chiaro scuro alto soldi nove, largo soldi sei Z.ni 4
Porchetta di Bronzo Z.ni 8

Sommano in tutto Zechini 49

Attesto io sottoscritto che Codesti framenti sono stati da meriuniti con pena e fatica, riscontrando altri Originaliche sono all'Academia delle Belle Arti di Firenze e di Pisa, e che la più parte sono stati tolti dal Ornatode quadri da Altare la più parte scritti del proprio nome, e parte nominati dal Vasari, e dal Morrona. de' Conventi e Monasteri Soppressi.

Io Cav.re Carlo Lasinio
R. Cons.e e dirett.e m(an)o p(ropri)a

[14] Filza L, parte II, ins. 43: Richiesta di esportazione presentata da Giovanni Rosini il 16 febbraio 1826:

«1. Statuetta rappresentante Ercole (moderno) Bronzo [h.] -9-
2. Quadro ove sono dipinte alcune mezze figure di Santi (creduto di Taddeo Bartoli) -4- 1 circa
3.4. Due Quadri rappresentanti Santi Domenicani -10-
5. Un Quadro rappresentante la nascita di S.Gio: Batta, della scuola di Benozzo [largh.] 1 circa
6. Uno detto con due Santi in piedi (di Duccio) Piccolo
7. Altro rappresentante S.Giorgio a cavallo (Greco) Piccolo
8. Altro rappresentante Maria SS. e Gesù (Creduto di Cimabue) piccolo
9. Frammento di una Madonna con Gesù e degli Angioli intorno (piccolissima) [h] -5-
10. Gesù in croce con le Marie, e i soldati (creduto di Giottino) [h] -13.4-
11. Maria Santissima in Seggio, con Gesù, e due Santi in piedi (creduto di Bernardo Orgagna) grande come sopra

Io infrascritto Direttore dell'Accademia delle BB.AA. e del Campo Santo di Pisa ho visitati i sopradescritti oggetti, e non gli ho trovati di pregio tale da doverne impedire l'estrazione. Ed in fede Io Cav(alie)re Carlo Lasinio in p(is)a».

mensionare e rendere dubitative le attribuzioni presenta in calce una dichiarazione di tutt'altro tenore, sebbene sia anch'essa di mano di Lasinio: si tratta infatti della formula di rito che il conservatore del Camposanto pisano, nonché direttore della locale Accademia di belle arti, apponeva sotto ogni permesso di esportazione da lui concesso (ne conosciamo decine) e che suonava, più o meno invariabilmente, così: «Io infrascritto Direttore dell'Accademia delle BB.AA. e del Campo Santo di Pisa ho visitati i sopradescritti oggetti, e non gli ho trovati di pregio tale da doverne impedire l'esportazione».

Ma c'è un altra e più vistosa differenza tra le due liste: a presentare ufficialmente la seconda lista, infatti, non è Lasinio stesso, come ci si aspetterebbe, ma un suo amico, nell'evidente (per noi) funzione di prestanome. Che poi questo amico altri non sia che il ben noto studioso d'arte Giovanni Rosini (anch'egli collezionista in proprio e, occasionalmente, mercante d'arte) aggiunge un'altra tessera significativa al nostro mosaico di coinvolgimenti e connivenze di studiosi e artisti italiani nel traffico dei Primitivi. Quanto ai non edificanti retroscena di tale traffico, li rivela impietosamente un'altra autorizzazione all'esportazione[15], rilasciata solo cinque giorni prima dell'altra da Lasinio a Rosini. Solo che questa volta Rosini non fungeva da prestanome, ma si apprestava a vendere all'estero quadri ed altre opere di sua proprietà (in questo caso quasi esclusivamente seicentesche e settecentesche, e come tali più in linea con le tendenze dominanti del mercato e quindi più apprezzate sul piano venale). La quasi contemporaneità delle due operazioni rende difficile reprimere il sospetto che la formula di rito con cui Lasinio autorizzava l'esportazione («avendo avuto commissione di darne veridico rapporto sulla loro particolarità, avuto riguardo al loro preggio, attesto di non meritare Essi dover' essere considerati come oggetti d'Arte degni degli Studi in Toscana, ossia di diritto della Pubblica Galleria onde potersi trasportare fuori di Stato») rappresentasse il frutto di uno scambio di favori, più che di una valutazione serenamente obbiettiva delle opere in esame. Ma anche se si trattò di una valutazione tecnicamente ineccepibile, a gettare una luce obliqua sull'intero affare basta e avanza il duplice e opposto volto che Lasinio ci mostra nelle due liste di opere in vendita a Dawson Turner: nella scrittura privata, dove egli ci appare nel ruolo del venditore, che si preoccupa di garantire e di vantare la propria merce; in quella pubblica, dove invece il volto del venditore è celato da una maschera, quella di Rosini, mentre Lasinio ci si presenta nella veste di conservatore, che si premura di ridimensionare il pregio di quella stessa merce, per poterne tranquillamente autorizzare l'esportazione.

[15] Pubblicata in D. Levi, *Carlo Lasinio*... cit., p.142.

Non m'interessa gettare la croce sul povero Lasinio, né mi interessano, in generale, le condanne di tipo moralistico. Se mai mi interessa capire quali meccanismi mentali e quali procedure operative si fossero innescate. Innanzi tutto va tenuto presente che chi aveva dovuto, com'era accaduto proprio a Lasinio, sottostare all'ordine francese di prelevare dalle chiese pisane e spedire al neonato Musée Napoléon parigino capolavori arcinoti come, ad esempio, le *Stimmate di San Francesco* dipinte da Giotto, era stato in qualche modo vaccinato all'idea che le opere d'arte, anche quelle più venerate, potessero prendere il largo. Perché, allora, non cercare di guadagnarci sopra? Non tutti hanno la tempra di un Quatremère de Quincy. Come ha giustamente rilevato la Levi, il ruolo di conservatore del Camposanto e l'incarico di musealizzare in esso le cose più rilevanti che rischiavano di andare in rovina e disperdersi a seguito della secolarizzazione, offrivano a Lasinio un terreno di caccia ideale e – aggiungerei io un po' velenosamente – una copertura preziosa. Ma a ben vedere Lasinio fece transitare nella sua raccolta personale, per poi venderli, solo dipinti frammentari, oppure predelle, tondi e opere di dimensione modesta, che erano il frutto dello smembramento di grandi polittici, di cui invece garantiva la conservazione e, spesso, la musealizzazione. Si potrebbe disquisire (ed indagare caso per caso) se tali smembramenti siano stati causati dalle vicissitudini e dai guasti perpetrati dal tempo o se invece siano stati scientemente provocati per ricavarne proprio quei «sottoprodotti», la cui vendita ed esportazione non ripugnava alla coscienza di conservatore di Lasinio. Una coscienza, va detto con chiarezza, che sarebbe assurdo negare ad un uomo come lui, che con la sua appassionata attività di conservatore e di studioso di opere dai più considerate di scarso o nullo pregio, e dunque particolarmente a rischio, ha acquisito meriti storici innegabili e che gli vanno riconosciuti. Né va sottaciuto che anche la più aggiornata cultura dell'epoca tendeva a disinteressarsi dell'integrità dei grandi polittici e sottostimava tutte quelle figurazioni accessorie – gradini, predelle, riquadri minori – che considerava di poco pregio e, in generale, dipinte frettolosamente o lasciate eseguire a lavoranti e sottomaestri.

Lasinio dunque si autoimponeva limiti precisi, che coincidevano con i criteri di valore stabiliti da quegli ambienti critici d'avanguardia di cui egli stesso faceva parte. È ben vero che, a quanto ci rivela il documento Getty, anziché sottolinearne l'eventuale esecuzione corriva e non autografa, Lasinio si premurava di enfatizzare la garanzia di autenticità e di importanza derivante proprio dal fatto che le opere di cui proponeva l'acquisto provenissero da grandi polittici smembrati (magari su suo ordine) e menzionati dalle fonti. Ma se fossi un giudice chiamato ad emettere una sentenza sul caso Lasinio, credo che dichiarerei prevalenti le attenuanti, e tra queste indicherei come prioritaria l'a-

nestetizzazione morale, indotta dalle violente requisizioni napoleoniche. Si rilegga, nella lista Getty, il passo, davvero rivelatore, relativo alla tavola di Taddeo Bartoli: «Raro pezzo di Taddeo da me riunito e levato da' laterali della tavola d'Altare che fu da me spedita in Francia per ordine del primo ministro Montlivet, e che restò, come restò pure il *S. Tommaso* del Gozzoli, il Cimabue grandiss(im)o e il Giotto rapp(resentan)te *S. Francesco che riceve le stimate* tutti citati, e cappi d'Opera, vedi Vasari».

Ma a questa prima attenuante ne aggiungerei immediatamente un'altra: è evidente che tra studiosi italiani e stranieri appassionati di Primitivi, si era creata una sorta di complicità intellettuale e culturale (significativo, in proposito, proprio l'episodio riportato dalla lettera di Ademollo da noi pubblicata), che poteva agire da incentivo al traffico d'esportazione. Ci si sentiva parte di una sorta di comunità sovranazionale. E poi, come impedirsi di pensare che forse quelle opere piccole, fragili, di difficile custodia e apprezzate solo da pochi, avrebbero avuto maggiori opportunità di conservarsi, essere studiate e meglio valorizzate se finivano in mani di chi era intenzionato a farlo, anche se di nazionalità straniera? Come si vede, i fatti in esame e il giudizio su di essi non si prestano a semplificazioni di ordine moralistico. Ciò non toglie che i due convergenti episodi da noi rievocati, quello di cui furono protagonisti Bossi e Ademollo e quello legato alle figure di Lasinio, Rosini e Dawson Turner, consentono di completare quello schema storico-cronologico con cui Giovanni Previtali, alla cui memoria è dedicato questo scritto, concludeva il suo straordinario libro d'esordio, *La fortuna dei primitivi*. Rileggiamo quelle conclusioni:

«[...] per quanto riguarda il collezionismo dei primitivi, 'l'extraordinaire remueménage d'oeuvres d'art provoquée par les révolutions européennes, les sécularisations des couvents, le dispersions des galeries illustres, les confiscations républicaines' (Chastel) se costituirà uno iato lo sarà solo nel rendere europeo un fenomeno che in Italia era già diffuso da cinquant'anni e di divulgare (con tutti gli scadimenti propri di tali fenomeni di espansione) la conoscenza ed il conseguente apprezzamento che per i primitivi si erano venuti a formare in Italia in gruppi abbastanza numerosi di studiosi; non bisogna insomma dimenticare che se le armate napoleoniche i primitivi se li porteranno addirittura a casa, nelle carrette reggimentali, ciò potrà avvenire soltanto perché gli Zanetti e gli Affò, i Della Valle e i Lanzi, avevano rese nuovamente preziose, coi loro studi, quelle vecchie «assi»; sicché è solo in un secondo tempo che in Francia si segue l'esempio degli Uffizi (anteriore al 1770) nel dedicare, nei pubblici musei, sale apposite ai primitivi. Fu infine dopo che notevoli stocks di primitivi furono passati nelle collezioni d'oltralpe e d'oltremanica che vediamo fiorire anche all'estero gli studi sull'argomento e calare in

Italia non più soltanto dei nobili dilettanti ma dei veri studiosi: precursore l'Ottley nel 1791; il primo grande storico romantico, il von Rumohr, nel 1804; ma le loro opere non vedranno la luce che assai più tardi.

Concludendo, se per chiarezza fosse consentito sintetizzare in uno schema i risultati di una ricerca, quello meno lontano dalla verità effettuale sarebbe questo:

Studi italiani
↓
Collezionismo italiano → Collezionismo straniero
↓
Studi stranieri».

Lo schema tracciato da Previtali ci sembra tuttora da sottoscrivere: solo che ora tra quel «Collezionismo italiano → Collezionismo straniero» aggiungeremmo un altro passaggio: «Procacciamento di opere primitive da parte di quegli stessi studiosi e artisti italiani in favore dei loro colleghi stranieri».

FERNANDO CHECA CREMADES

El monasterio de El Escorial y la guerra de la independencia

Como es bien sabido, las guerras napoleónicas no sólo supusieron el fin de gran parte de las realidades politicas del Antiguo Régimen en Europa, sino una profunda commoción artística y cultural de la que surgirá de manera imparable la sensibilidad contemporánea. En el campo de las Bellas Artes, y al margen de los grandes cambios en los gustos, estilos y modas artísticos, uno de los hechos más importantes que se generalizan a partir de estos momentos es el surgimiento de grandes museos nacionales, formados a partir tanto de grandes colecciones particulares como, sobre todo, de las reales y de los más importantes conjuntos eclesiásticos, que ahora comienzan a ser desamortizados. Los ejemplos franceses del Louvre de Vivant-Denon o el Museo de los Monumentos franceses de Lenoir marcaron la pauta que se seguiría en la Europa del siglo XIX[1].

Se trata de un proceso bien conocido que en España, y tras diversas vicisitudes, llevaría a la creación y consolidación del Museo del Prado[2]. Vamos a detenernos ahora en lo que se considera el primer paso para la creación de la gran pinacoteca madrileña – el llamado Museo Josefino — y el papel que en su breve carrera jugaron las colecciones de pintura escurialenses[3].

---

[1] De entre la immensa bibliografía dedicada a estos fenómenos destacamos, C. GOULD, *Trophy of Conquest: The Musee Napoleon and the Creation of the Louvre*, Londres 1965.

[2] Sobre este proceso cfr. P. MADRAZO Y KUNTZ, *Viaje artístico de tres siglos po las colecciones de cuadros de los Reyes de España, desde Isabel la Católica hasta la formación del R. Museo del Prado de Madrid*, Barcelona 1884; M. DE MADRAZO, *Historia del Museo del Prado, 1818-1868*, Madrid 1945; J .A. GAYA NUÑO, *Historia del Museo del Prado (1819-1976)*, Madrid 1976.

[3] Sobre el Museo Josefino cfr. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-M.D. OLIVARES, *José Bonaparte y el Patrimonio artístico de los Conventos madrileños*, Tesis Doctoral, Madrid 1987; *La primera colección pública en España: el Museo Josefino*, «Fragmentos», XI (1987), pp. 67-85.

El día de Navidad de 1809 apareció el decreto por el que se creaba un Museo Nacional de pinturas para lo cual «se tomarán de todos los establecimientos, y aun de nuestros palacios, los quadros que sean necesarios». Además se habrían de escoger cuadros para la decoración de los edificios de nuevas instituciones como las Cortes y el Senado. A todo ello habría de sumarse el regalo de cincuenta cuadros de la escuela española realizado a Napoleón con el fin de que un su nuevo museo se pudiera formar una sala de pintura española «en donde – decía el decreto – siendo un monumento de la gloria de los artistas españoles (pueda) servir como prenda de la unión más sincera de las dos naciones». En agosto del año siguiente se decretaba que el nuevo museo, que se creaba bajo los auspicios de José Napoleón, habría de albergarse en el palacio de Buenavista, hasta entonces propiedad de la Casa de Alba. De la recogida de cuadros y obras de arte por los conventos y colecciones de Madrid y de Andalucía (lugares donde los expolios se hicieron de una manera más sistemáti-ca), se encargó el comisario de Bellas Artes del gobierno josefino Fréderic Quilliet, cuyo nombre, así como los de Maella, Goya y el tambien pintor Napoli, quedará unido a las vicisitudes de este primer intento de colección nacional.

Gran parte de los cuadros que se confiscaron, entre ellos, como veremos de inmediato, los de El Escorial, se depositaron previamente en el convento exclaustrado del Rosario de Madrid, donde estuvieron en condiciones precarias durante el período de formación del frustrado Museo; el arquitecto Silvestre Pérez fue el encargado de la habilitación de este edificio, y sus continuas cartas de queja nos muestran el peligro que corrieron las colecciones allí depositadas[4].

Junto a los fondos pictóricos que se sacaron de los conventos madrileños y andaluces, la colección escurialense fue uno de los principales conjuntos de cuadros llamados a servir de soporte de esta primera operación museística.

---

[4] Por ej., en 19 de Octubre de 1811 el arquitecto se dirige al ministro del Interior para decirle que «En cumplimiento de la venerada orde del V.E. he reconocido la fabrica que hay sobre el camarin del deposito de pinturas del Rosario, y he visto que la cornisa y aleso de ladrillo de la Iglesia se ha desprendido y destruido parte del texado del camarin donde ha caido. Si no se toma pronta providencia ocurriendo a la repración necesaria de este edificio, los daños han de crecer con las lluvias... Con este motivo me parece oportuno hacer presente a V.E. que este motivo me parece oportuno hacer presente a V.E. que este edificio es muy misarable para el objeto a que esta destinado. Las salas de la Academia de las artes, se hallan desocupadas y en los pisos baxo y primero pueden estar con toda seguridad las pinturas hasta que V.E. las de el destino conveniente...». ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (= AHN), *Consejos*, 17.787.

Como es sabido, los dos lugares donde se conservaba un mayor cantidad y calidad de la rica colección formada por los reyes de España eran el Palacio Real Nuevo y el Monasterio de El Escorial, donde se atesoraba gran parte de las principales obras de pintura religiosa, tanto de escuelas españolas como italianas. Y, aunque al decreto de 1809 hablaba de las pinturas de los palacios de José Napoleón como susceptibles de formar parte del Museo, sólo las del Monasterio fueron trasladadas en su conjunto. La operación fue llevada a cabo personalmente por Frederic Quilliet, que ya conocía bien las colecciones del Monasterio debido a una relativamente larga estancia en el mismo durante el año 1807.

Hemos de tener una cuenta que un edificio como El Escorial ofrecía toda una serie de alicientes añadidos para un uxpolio como el que se planteaba para una persona tan poco escrupulosa como Quilliet, cuyos problemas con la justicia fueron en cierta manera continuos. El monasterio no solo poseía una espléndida colección de cuadros, conocida en toda Europa debido a la traducción inglesa del libro del Padre Santos, las sucesivas crónicas publicadas desde el siglo XVI hasta la de Ximénez, y las descripciones de los viajeros que ya hemos comentado, sino unas excepcionales riquezas que a su valor artístico, religioso e histórico, unían el material, al estar realizadas en oro y plata y adornadas de las mas valiosas joyas. De manera que no es de extrañar que, tras las intervenciones de Quilliet, dasaparecieran para siempre del Monasterio la mayor parte de los relicarios y algunas de sus más preciadas joyas como comentaremos de inmediato.

A finales del 1809 comenzaron a salir de El Escorial, con destino al convento del Rosario, toda una serie de pinturas y preciosidades que formaron un impresionante conjunto. El inventario de estas pinturas conservado en el Archivo Histórico Nacional es muy expresivo de la magnitud de la operación[5], ya que practicamente todas las pinturas importantes del edificio, incluídos los grandes cuadros del altar mayor y los de los pintores italianos como Tibaldi o Zuccaro existentes en la Basilica fueron trasladados. Las operaciones habían comenzado en el verano de 1809; en agosto de este año se manifiesta lo urgente de la confección de bastidores para los cuadros de El Escorial que ya se consideran como «de los mas precioso de la Escuela Italiana y Flamenca, y que harán el principal ornato del Museo Publico» y que estaban extendidos en

[5] AHN, *Consejos*, 17787. Fue publicado por primera vez por M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DEL SALTILLO, *Mr. Frederic Quilliet, comisario de bellas artes del gobierno intruso (1809-1814)*, Madrid s.d. pp. 56-89, y tambien por I.H. LIPSCHUTZ, *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid 1988, pp. 313-330.

angarillas[6]. Esta preocupación continuará siendo obsesiva en multitud de cartas de Napoli, encargado, como decimos, de dar cuerpo al museo josefino; en una de ellas, sin fecha, se vuelve a repetir la misma afirmación: «El Sr. Napoli – dice – hace presente que en la colección de pinturas traídas del escorial esta lo mas precioso de la escuela italiana, y lo que hara el principal ornato del museo; que de estas hai puestas en vastidores ya forradas 150, y 30 en las que vinieron de Andalucia, y como otras tantas estan todavia un angarillas, y espuestas a que el tiempo y la humedad las ofenda»[7].

El expolio escurialense no sólo comprendió la mayor parte de sus riquezas pictórica. Va hemos indicado como las joyas y relicarios fueron objeto favorito de los saqueos de Quilliet, que en este caso, y aunque escudado en su cargo de comisario de Bellas Artes, no encontraba justificación en la creación del mencionado museo. El Padre Damian Bermejo, que en 1820 describió el adificio tras la invasión francesa, afirma como «...después de la invasion de los franceses faltan de aquí muchas alhajas, en especial las de oro y plata y algunas pinturas originales...»[8].

Entre 1809 y 1810 se inventarían como sacados del edificio piezas como el Relicario de San Hermegildo, que los documentos describen minuciosamente[9], un copón de ágata onix (quizá el existente en la custodia pequeña del tabernáculo), una media geoda, una naveta tipo nautilus, tres adornos de oratorio de bajorrelieve y la papelera de Carlos V, todavía hoy conservada en las colecciones del Monasterio, tras su paso en el siglo pasado por la Armería Real. Pero junto a ello otras muchas piezas desaparecieron o fueron mutiladas en la invasión. De ellas da puntual descripción el mencionado Damián Bermejo. «La custodia – dice – que esta ahora puesta en el retablo es un templete de madera con ocho calumnas pareadas en las esquinas, y una cúpula encima, todo dorado. El precioso tabernáculo, propio de este lugar, le desarmaron los franceses a fuerza de golpes y palancas...»[10]. El mismo autor nos describe estas preciosidades perdidas para siempre: «Dentro de esta custodia grande habia otra mas pequeña; pero no de menos valor y mérito. Su forma era cuadrada de casi una vara de alto por mas de un pie de diametro, labrada toda en piedras

[6] AHN, *Consejos*, 17.787.

[7] *Ibidem.*

[8] Cfr. F. DAMIAN BERMEJO, *Description artística del real monasterio de S. Lorenzo del Escorial y sus preciosidades, despues de la invasión de los franceses*, Madrid 1820.

[9] Cfr. AHN, *Consejos*... cit., y M. LASSO DE LA VEGA, *M. Frederic Quilliet*..., cit., pp. 56 y ss. y I.H. LIPSCHUTZ, *La pintura*... cit., p. 312.

[10] Cfr. F. DAMIAN BERMEJO, *Description*... cit., pp. 52-53.

preciosas con guarniciones, molduras, basas y capiteles de oro esmaltado. En la clave de su cúpula tenia por lo interior un topacio, y por lo exterior una esmeralda, ambas piedras de un gran tamaño, y colocadas en unos florones del mismo oro esmaltado. Falta igualmunte un topacio finisimo del tamaño de un puño, que estaba puesto en la clave interior de la custodia grande, engastado tambien en un gran floron de dicho esmaltado»[11]; similar suerte corrieron los relicarios de los que, solamente de los situados al lado del Evangelio, dasaparecieron cuarenta y siete piezas, junto a otras joyas como, por eiemplo, el relicario de piedras preciosas que los mesineses habían regalado a Felipe III, o, en otro de los armarios, la magnifica escultura en plata de San Lorenzo: «En esto relicario – dice el padre Bermeio – faltan cuarenta y siete vasos de los mas preciosos. En medio de las gradas estaba colocada una estatua en forma de matrona de vara y media de alto, la cual pesaba doscientas veinte libras de plata: tenia en la derecha una custodia de veinte y seis libras de oro; de cuya materia era tambien la corona, el collar y el cintillo adornados de perlas, diamantes y rubies. Los ciudadanos de Meina presentaron al Rey don Felipe III esta alhaja con las reliquias de San Placido y sus compañeros martires de Sicilia...». Bermejo describe asi el relicario del lado del Evangelio: «En medio de la primera grada hay una bella urna como de cinco cuartas de alto labrada en caoba bien bruñida con adornos de bronce dorado, en la cual esta colocada la efigie de nuestra señora llamada San Pio V, por «haber sido alhajada por este sumo Pontifice... Los demas vasos son de diversas formas y hecturas, como cimborrios, fanales, templetes, cajas, pirámides, brazos y cabezas. De estas mismas materias y formas son otros ciento y diez y nueve vasos que hay repartidos por las gradas del otro relicario en el lado de la Epístola, en todo semejantes al anterior. Entre otros esta la preciosa arca del monumento, la cual tenía veinte y seis camafeos griegos; cuatro stiros por pies y otras cuatro figuras en los ángulos, muchas esmeraldas de media pulgada, perlas como avellanas, rubies y otras piedras preciosas con engastes de oro esmaltado; pero en el dia solo conserva un stiro y una figura de los ángulos, tres o cuatro camafeos y algunas gramos de aljófar. Tambien se guarda aquí un barron de las parrillas en que fue tostado san Lorenzo. Sosteníale con su mano derecha una rica estatua que mando hacer en Madrid el señor don Carlos II... tenía diez y ocho arrobas de plata y diez y ocho libras de oro. Igualmente faltan en este relicario treinta y ocho vasos los mas preciosos, y todos los adornos de plata, oro y pedrería que tenían los que existen»[12].

[11] Nota en la p. 82.

[12] *Ibid.*, p. 84.

Si a estas pérdidas unimos las de alcunas de las ostentosas joyas que adornaban las mesas de la biblioteca, como la escultura de Felipe IV o el monumento a los antepasados de Mariana de Neoburgo, así como las del camarín del altar de la Sacristia, de tiempos de Carlos II, nos daremos cuenta de la magnitud del expolio: «Entonces se ve dentro – dice Bermejo – de la misma capilla un bello templete de dos varas de alto ejecutado en bronce dorado por Fr. Eugenio de la Cruz, religioso lego de esta casa. En las esquinas tiene acha columnas pareadas que sustentan una cúpula de buen gusto; y en el zócalo y otras partes se ven repartidas varias reliquias de san Lorenzo, y sus padres san Orencio y santa Paciencia. En el centro hay una custodia de la altura de un cáliz, muy exquisita, donde está colacada la santa Forma. En lugar de este templete habia antes una gran custodia de tres varas y ocho dedos de alto, labrada en plata sobredorada, y compuesta de tres cuerpos que subian piramidalmente en forma de una elipsis achavada sobre su pedestal de cuatro pies de dimetro por una linea y cinco por la otra. La distribución y variedad de sus columnas, figuras, festones, flores, colgantes y otros adornos, llenos todo de filigrana de plata con una multitud de piedras preciosas, topacios, granates, turquesas y otras diferentes colores la hacían de una belleza extraordinaria. Fue antes caja de un relox que Leopoldo, Emperador de Alemania, regalo a su sobrino don Carlos II, quien mandando quitar las maquinas y ruedas, la destino para colocar en ella esta santa Forma...»[13], «...enriqueció (Carlos II) los dos altares (del camarin de la sacristia) con una gran servidumbre de plata filigranada y pedrería de exquisito gusto y grandeza; de todo lo cual nada han dejado los franceses»[14].

En el camarín de Santa Teresa se perdieron, según Bermejo, 17 bajorrelieves, 50 cuadritos, 19 a 20 iluminaciones y más de 50 relicarios pequeños, cantidades de obras de arte suficientes para hacernos cargo de lo substraido.

Con ello no sólo se assestaban duros gol'es a la consideración del Monasterio de El Escorial come centro de retiro y recreo de la corte como lo habia sido sobre todo durante el siglo XVIII, sono que se terminaba definitavamente con la idea del edificio como monumento dinàstico, tal come habia sido planteado por los Habsburgo. El proceso de desacralización del conjunto estaba en marcha, y se daban los primeros pasos para convertirlo en museo, y lugar de visita histórico-artística.

---

[13] F. DAMIAN BERMEJO, *Description...* cit., pp. 98-99.

[14] *Ibid.*, p. 101.

De igual manera se procedió al traslado a Madrid de gran parte de la Biblioteca escuralense. Quilliet informaba de los ricos fondos de la misma, sobre todo en lo referente a los manuscritos; en un documento, sin fecha, se hablaba de la existencia de unos cuatro mil libros impresos, así como de «quinientos manuscritos por la mayor parte orientales ebreos, arabigos, griegos y latinos y vulgares... de suerte que he recibido este precioso depósito literario por la munificencia de V.M. más de cien mil volómenes en libros preciosos», los cuales se conservaron «con el particular cuidado...», en el convento de los Trinitarios[15]. En el mismo legajo se informaba de la riqueza bibliográfica del Manasterio. «La (sala) principal más de 12 mil cuerpos de libros. Y la otra más de diez mil y entre ellos quatro mil y trescientos códices mss.

En el camarin hai 8 libros ms. de santos y otro en que estan los evangelios con letras de oro; escrito en tiempos del emp. Conrado (se refiere al Codex Aureus). Sin estos hai en las celdas de los religiosos como diez mil cuerpos de libros»[16].

Tambien se hicieron inventarios del monetario del Monasterio con destino a su traslado a Madrid, que fueron recibidas en la corte el día 27 de octubre de 1810 por el bibliotecario Don José Tomás y García[17]. Se trata de una «Razon de las Monedas que se han encontrado y existen en el Armario embutido de maderas finas que vino del Escorial a esta Real Biblioteca». Tal monetario no fue demasiado apreciado por este Tomás y García quien, en una nota marginal, decía «Esta colección de monedas antiguas, tiene poco o ningún mérito, por ser casi todas de las más comunes, gran parte estar muy deterioradas, y carecer absolutamente de todas aquellas que hacen apreciable una colección».

El despojo realizado por Quilliet de las obras pictóricas del Monasterio fue practicamente total. El Padre Quevedo en su *Historia del Real Monasterio de san Lorenzo...*, que escribió ya en 1849, lo describe dramaticamente así corno los métodos brutales del comisario francés que en pocos meses acabaron con la obra «que la generosidad y grandeza de los monarcas de España había acumulado alli por espacio de más de dos siglos, dejando el esqueleto solo de

[15] AHN, *Consejos...* cit.

[16] *Ibid.* El mismo documento, con otra letra aparece una «Cuenta de los numeros de libros existentes en el Escorial» y en otra hoja, igualmente sin fecha y sin firma, «Libros manuscritos traidos del Escorial: Hebreos 94, Arabigos 1874, Griegos 584, Latinos y vulgares 1992. Con todos 4543 Libros impresos en la principal 17274, En la alta 9147, En todos 26421». «En 12 de Octubre de 1810 salieron del Rosario para la Trinidad los Mss. siguientes... Escorial 4400» (se trata, con mucho, del mayor conjunto de los trasladados).

[17] *Ibidem.*

aquella maravilla»[18]; con todo, y aunque la visión de Quevedo es indudablemente sesgada y en ningún momento bace mención de las intenciones creadoras del museo josefino, la desaparición de las colecciones del monasterio de alguna de sus obras no dejó de suscitar protestas aún en el mismo momento.

Es muy curiosa, y desconocida, una opinión acerca del levantamiento de la biblioteca del cuadro de Velázquez, *Felipe IV en castaño y plata*, hoy en el National Gallery de Londres; su traslado dio lugar a la siguiente nota anónima que, por su evidente interés transcribimos en su integridad: «En la nota de las pinturas que V.M. por la gran munificencia ha ofrecido como gratificación nacional al Sr. Gen. Desolles esta señalado el retrato de Felipe IV de mano de Velazquez; pero la galeria o museo de pinturas de V.M. no debería privarse de este quadro por ser el mejor retrato que existe en España del monarca, que más favoreció las bellas artes, a quien la capital debio su cultura, su biblioteca y sus teatros, y el mismo Velazquez las mayores honras; faltando este insigne (luego tachado) retrato que formaba serie con los otros de los principes austríacos en la biblioteca de El Escorial queda incompleta esta serie, sin que pueda reemplazarle otro de igual mérito; parece pues seria bien proponer al ser. Geronimo el escogimiento de otro pintura de escuela española o como le agradare»[19].

Se trata pues de una pintura que, lejos de dedicarse a completar las colecciones del Museo josefino, iba destinada a regalo de uno de los generales que más se babía destacado en la guerra de España. Más adelante trataremos este tema y su repercusión en las colecciones escurialenses; ahora nos interesa destacar cómo, en la mente de algunos de responsables de la creación del museo, no se había perdido el sentido histórico de algunos de los conjuntos de El Escorial, como era la serie de monarcas de la Casa de Austria que adornaban la biblioteca[20], y, sobre todo, la consideración que ya había adquirido la pintura de Velázquez que más tarde se pensará como el paradigma de la escuela española de pintura.

El padre Quevedo, en su francamente demónica visión que nos ofrece de Quilliet, cuenta como «no había género de insulto que no prodigase a los monjes, en cuya presencia se compiacía en pronunciar blasfemias horribles contra la religión, burlándose de sus prácticas sagradas»[21]; algo de cierto debía

---

[18] J. QUEVEDO, *Historia del Real Monasterio de san Lorenzo...*, Madrid 1849, p. 219.

[19] *Ibidem.*

[20] Sobre ella. cfr. G. ANDRÉS, *Los cinco retratos reales de la Biblioteca de El Escorial*, «Archivo Español de Arte», CLX (1967), pp. 360-363.

[21] J. QUEVEDO, *Historia...* cit., p. 218.

de haber en ello por lo que se trasluce en el episodio de los cuadros del convento de San Francisco el Grande que se llevaron al Monasterio en sustitución de los expoliados.

Aunque en algún momento los monjes fueron expulsados del Monasterio, pronto se volvió a restablecer el culto convirtiéndose la iglesia en parroquia; pero, como informaba don Vicente Ribera Gregorio Sanchez en 2 de Julio de 1810 el templo del Real Monasterio no se hallaba «en disposición para celebrar los divinos oficios; careciendo el Altar Mayor de Tabernaculo, y de las ocho pinturas que le guarnecían»; igualmente las naves de la Basílica estaban vacías de «los treinta y cinco altares distribuíos en la extensión del templo, y el que existe en la sacristía carecen de las pinturas, que les completan». Por todo ello elevaban una súplica a José Napoleón para que «se devuelvan otras pinturas, si es posible o al menos las equivalentes, para que con todo queden cumplidos los religiosos deseos de S.M., y este singular Templo declarado por perteneciente al Real Patronato, empiece a disfrutar de su Real beneficencia...». El rey respondió positivamente a la instancia de abrir la Basílica como parroquia y encargó a Don Saturnino Burgos, nombrado administrador de los Bienes Nacionales del Escorial, que cuidara del adorno necesario de la iglesia y sacristía. En una carta de Julio de 1810 se dice lo siguiente: «...se ha servido S.M. que el templo del citado Monasterio sirva en lo sucesivo de Parroquia de la población del Escorial, quedando con la sacristía a el cuidado de V. y dexandose por consiguiente sus altares en la forma en que se hallan; que si de algunos de estos se hubiesen extrahido quadros, o pinturas se reemplacen por otras; y que en la sacristía se dexen tambien los ornamentos que fuesen necesarios, a mas de los que se trasladen de la actual parroquia, remitiéndose los restantes al Depósito de esta corte...»[22], y a Quilliet que mandara algunos cuadros que pudieran servir de sustitución a los de allí expoliados. Este escogió treinta y cuatro pinturas del Convento de San Francisco el Grande «quadros de mediano mérito – en palabras de Quilliet – de segunda y tercera clase de los que había en San Francisco de esta corte», lo cual «no ofrece inconveniente ni perjudica a la colección que V.M. ha mandado hacer para el Museo público, y demas fines», de manera que se podía proceder su entrega sin mayor incoveniencia al administrador Saturnino Burgos.

El día tres de junio de 1810, y refiriendose al mismo asunto, Quilliet informaba de cómo la historia de San Francisco que se mandaba al Escorial estaba completa y no tiene «aucun prix», poseyendo, sin embargo el aparato

[22] AHN, *Consejos*... cit.

necesario para llenar «ce beau vaisseau». Con ellas y otras esculturas para colocar en los nichos de los que se habían llevado las estatuas de Leoni «l'eglise se trouvera sous vos auspices rehabilité»[23]. El día 7 de noviembre de 1810 Saturnino Burgos recibió los cuadros y otras obras de arte mencionadas, «He recibido de los encargados del Depósito de Pinturas, efigies y libros sito en el ex convento del Rosario, Don Francisco Pérez y Don Manuel Carrillo las pinturas y efigies que S.M. se ha servido concederme para el adorno de la Iglesia de los P. Jeronimos (que fue) del Real Sitio de San Lorenzo; y las pinturas son treinta y dos quadros que representan la vida de San Francisco; y las efigies que son diez son las siguientes: Sta. Barbara, Sta. Inés, Sta. Bibiana, Sta. Maria Magdalena, San Antonio, San José, San Hermenegildo, San Francisco y un santo lego cuyo nombre se ignora y Sta. Lucia...». En Madrid a 7 de noviembre de 1810, Saturnino Burgos.

Las operaciones del traslado de los cuadros a Madrid se extendieron hasta el verano de 1810; el día tres de julio de este año Quilliet se queja de la dificultad de transportar los cuadros de gran tamaño desde El Escorial y solicita para ello ayuda del ejército. Pero ya en agosto buena parte de las obras fueron llevadas a San Ildefonso. Tras la batalla de Talavera (27 julio de 1809) José Bonaparte había enviado parte de las obras de arte de El Escorial a San Ildefonso para mayor seguridad[24], y el comisario manda una relación de 38, entre los que están las obras maestras custodiadas en el edificio.

Como muestra de lo precipitado de la operación, algunas de las obras y objetos no pudieron ser transportadas. Quevedo nos narra, por ejemplo, como «El famoso crucifijo de Benvenuto, mutilados sus brazos por el infame Quilliet, y metido en un cajón, yacía tirado en la portería, gracias a que ningún carro se atrevió a cargarlo por su enorme peso. Qué diferencia de aquellos tiempos en que venía esta misma imagen conducida en hombros de hombres»[25], aunque conocemos una relación de lo que se dejó en El Escorial y que comprendían treinta cajones con los libros de coro y las arañas y bronces del tabernáculo; otro con el espejo grande de la sacristía, los epistolarios de bronce flamencos, el *San Lorenzo* de mármol del coro, el *Cristo* de Cellini, sin brazos, como sabemos, las dies estatuas de bronce del altar mayor, los zócalos del tabernáculo, 21 pinturas de las estaciones del claustro principal, una cruz de madera que servía de relicario, un *Cristo* de bronce que estaba en la celda del prior y el *Cristo y los*

[23] *Ibidem.*
[24] Cfr. BEROQUI, *Apuntes...*, «Boletin de la Sociedad Española de Excursiones» XXXIX, p. 97.
[25] J. QUEVEDO, *Historia...* cit., p. 221.

dos ángeles de bronce del altar de la Sacristía. De todo ello quedó encargado don Saturnino Burgos, y así lo firmó el 25 de agosto de 1810[26].

Evidentemente no hemos de ver en estos despojos, a pesar de la irregular y a ratos salvaje conducta de Quilliet, una mera voluntad expoliadora y destructiva. Los fines de toda esta operación eran, como ya hemos visto, tres, es decir

1) Apropriarse de obras que servirían como regalo a ciertos generales franceses destacados.

2) Fabricar un lote de cincuenta pinturas españolas con destino al Museo Napoleón de Paris.

3) Plantear un Museo Nacional de pintura en Madrid.

Veamos el papel que la colección escurialense jugó en este triple proceso. Las colecciones escurialenses sumistraron algunos de los más importantes cuadros de estos munificentes «regalos» a ciertos generales napoleónicos. Ya nos hemos referido al *Felipe IV de castaño y plata* que, ofrecido al general Desolles en 1810, cuelga hoy de la National Gallery de Londres[27]. Los sucesivos propietarios fueron: la mujer de Desolles, Woodburn, Williarn Beckford, X Duque de Hamilton (National Gallery desde 1882); a este mismo museo pertenece al famoso cuadro de Tiziano *El Tributo al César*, que se encontraba en el lote de pinturas de Soult[28]. La obra, regalada a Soult, fue vendida en su almoneda parisina de 1852 y comprada para la National Gallery, a través de Woodburn. Otro célebre e importante Tiziano, que habitualmente se exponía en la Sacristía escurialense partió de España con las colecciones de estos generales: nos referimos a la *Virgen con el Niño*, que, ofrecido a Sebastiani, pertenece hoy a las colecciones de la Alte Pinakothek de Muních[29]. La obra fue ofrecida a Sebastiani por sus buenos oficios en la batalla de Almonacid; comprada por J.G. von Dillis en 1814 en Paris para el Rey Maximiliano I Wittelsbach de Munich, pasó a la Hofgartengalerie de Munich y desde 1836 a la Alte Pinakotek de esta ciudad[30]. Y tambien la pintura española fue objeto de estos tratos

---

[26] AHN, *Consejos...* cit.

[27] Cfr. N. MAC LAREN-A. BRAHAM, *The Spanish School, National Gallery Italian Schools, National Gallery Catalogues*, Londres 1987, pp. 274-275.

[28] National Gallery, Nr. 224. Cfr. C. GOULD, *The Sixteenth Century Italian Schools, National Gallery Catalogues*, Londres 1987, pp. 274-275.

[29] Nr. 464.

[30] Cfr. R. KULTZEN, *Italienische Malerei, Alte Pinakothek, München, Katalog*, V, Munich 1975, pp. 124-126.

como io demuestra el regalo a Soult del cuadro de Juan Fernández Navarrete el Mudo de *Abraham y los tres ángeles*, hoy en la National Gallery of Ireland de Dublin[31].

De igual manera, las colecciones escurialenses fueron ampliamente utilizadas en la confección de la lista de los cincuenta cuadros que se debían de regalar a Napoleón con destino a formar una sala española en el Museo de Paris. Los cuadros fueron elegidos por Napoli, Goya y Maella, y del estudio de la lista, y sus modificaciones, se extrae la conclusión de que procuraron elegir muestras significativas, aunque no de importancia capital, de las colecciones españolas.

De los cuadros existentes en El Escorial la obra más importante, sin duda, es el cuadro de Velázquez hoy conocido como *La túnica de José* (mencionado en las listas como «Los hijos de Jacob») que, como sabemos, no-pertenecia a las colecciones históricas del Monasterio. Sunto a ello, de las series de santos emparejados que adornaban la basílica, se escogieron dos de Navarrete el Mudo representando a los cuatro evangelistas, y como ejemplo de retratística, los de Carlos V y Felipe II de Pantoja de la Cruz (sin duda los instalados en la biblioteca, junto al Felipe III del mismo pintor y el Felipe IV de Velázquez); de Navarrete se eligió tambien *El Martirio de Santiago*, aunque fue más tarde separado por considerarse menos importante.

Reunidos Goya, Napoli y Maella en San Francisco el Grande, separaron del lote de las cincuenta pinturas de Napoleón «por más debiles o menos bien conservadas» varias pinturas de Cerezo, Cabezalero y Escalante (además del de Navarrete). «Estas cinco deben reemplazarse, si V.M. lo tiene a bien, con pinturas de Murillo, Pablo de Céspedes y Vargas, pintores de mucho mérito que florecieron en Andalucía y cuyas obras escasean en Castilla; su misma celebridad hace casi indispensable el que esta colección tan escogida haya algunos de estos profesores, y al efecto sera necesario embiarlas a pedir de las que tiene V.M. en Sevilla»[32].

En otra lista conservada en el AHN[33] además de los mencionados aparece el «Cristo con Marta y Magdalena» de Carvajal y en una anterior a la citada,

---

[31] Nr. 1721. Vendida en la venta Soult de 1852; revendido en la segunda venta Soult de 1867 y comprado por un miembro de la famiglia Soult, permaneció allí hasta 1930 de donde pasó a una colección privada fancesa; Galerie Heim de Paris y comprada para el museo de Dublín en 1962. Cfr. R.M. MULCAHY, *Spanish Paintings in the National Gallery of Ireland*, Dublín 1988, pp. 10-14.

[32] AHN, *Consejos*... cit.

[33] *Ibidem*.

indudablemente un esbozo a depurar, se insertaba, de las colecciones escurialenses, el *Descendimiento* de Coxcie (sorprendentemente ya que no es un pintor español) por su «brillante efecto», junto al Velázquez (calificado de «capital»), dos pinturas de Navarrete de las instaladas habitualmente en el claustro alto como *La Natividad* y *La Sacrada Familia*, nada menos que cuatro de los santos emparejados de la Basilica los *San Eugenia y San Ildefonso* y *San Isidoro y San Leandro* de Carvajal (calificados como «muy belios») y los magnificos de Alonso Sanchez Coello *San Esteban y San Lorenzo* y, fuera de la serie, *El matrimonio místico de Santa Catalina*; de igual manera resulta muy curiosa la inserción de dos cuadros de el Greco, uno de ellos *San Pedro*, procedente de las colecciones del monasterio, donde se le cita desde el siglo XVII.

Todo ello, incluso la aparición de obras de un pintor como el Greco entonces escasamente valorado, nos confirma la impresión ya comentada: mientras que los generales napoleónicos procuraron incorporar a sus colecciones obras maestras de El Escorial, la comisión que seleccionaba las obras para Paris escogió obras de naturaleza secundaria, con excepción del cuadro de Velázquez considerado, como hemos visto, como «capital».

Pero no olvidemos que el fin primordial para al que se realizó el mencionado despojo de obras de arte en El Escorial fue la realización del Museo Josefino; los cuadros pasaron por san Ildefonso, se depositaron en el convento del Rosari – donde Napoli hizo lo imposible por restaurarlos y colocarlos en bastidores –, y en 1813 pasaron a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[34], junto con otras muchas obras de arte.

Tras el fin de la dominación napoleónica todavía tuvo El Escorial que soportar el ser cuartel de tropas al final de la contienda; concretamente de ingleses y portugueses que ocuparon la Compaña y el Monasterio, con las consiguientes destrucciones. Con el restablecimiento en el trono de Fernando VII, durante el año 1816, volvieron al Monasterio la mayor parte de los cuadros (los destinados a Paris y al Museo Josefino), aunque gran número de alhajas y preciosidades debieron darse por perdidos para siempre. El Padre Quevedo, en su tono lastimero, narra así este hecho: Otro asunto no menos difícil y mucho mas odioso fue encargado al prior, a quien por real orden de 3 de abril de 1816, se le mandó proceder a la averiguación del paradero de las alhajas y demas efectos robados al convento por los particulares durante la

[34] Cfr. V. VIGNAU, *Manuel Napoli y la colección de cuadros del exconvento del Rosario*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1903, 9, pp. 372-376; 1904, 11, pp. 192-199; 1905, 12, pp. 152-156.

dominación francesa. El rey por su parte había reclamado del gobierno frances las pinturas y alhajas; las primeras volvieron en su mayor parte, si bien con la perdida sensible de mas de doscientos originales, pero de las segundas nada se pudo recobrar, todas se habian acuñado, o habian desaparecido en manos de los invasores que se habian apoderado de ellas. De poco efecto fue tambien la comisión dada al prior, porque todo se habia vendido, malbaratado y destruido; algunas ropas y libros fue todo lo que pudo recogerse. Por fortuna muchos de los efectos empaquetados por Duilliet no habían salido de Madrid, y muy pronto se recobraron los cajones que contenian el tabernáculo desarmado, muchas pinturas, y sobre todo la biblioteca entera volvió a llenar la hermosa estanteria que antes ocupaba, aunque siempre con alguna pérdida»[35].

Al margen de lo antipática que pueda resultar una figura como la de Quilliet, su personalidad no puede solamente juzgarse como la de un comisario politico encargado del levantamiento de unas obras de arte. Con él nos encontramos ante un verdadero aficionado y entendido en historia del arte, que a través de sus obras, que publicó a su regreso a Francia, dió a conocer importantes aspectos de las artes en España. Nos referimos a su *Dictionnaire des peintres espagnols*, publicado en 1816 y su *Les arts italiens en Espagne*, de 1825.

El primero de ellos constituye uno de los primeros intentos de divulgación de la pintura española fuera de nuestras fronteras y en él, logicamente, se atribuye una gran Importancia a un edificio como El Escorial y sus colecciones, tanta, que, después de un juicio severo sobre el desarrollo de las artes en el siglo XVI: «Quoi qu'on dise de la correction dans le dessin et des nobles maximes que suivaient alors les peintres espagnols, cette époque ne fut cependant pas la meilleure pour la peinture. Les maximes de Michel-Ange et de Raphael, fondées sur l'étude de l' antique, étaient preferables celles de ces derniers temps; mais l' Espagne sortait pour ainsi dire, des tenebres. La nature ne lui avait pas encore accord ces genies fouqueux et createurs qui distinguerent les grands matres du 17 siècle...»[36], considera que «Le passage du 16 siecle au 17 fut de plus brillans. L'Escurial avait fixé let gout des arts en Espagne», de manera que «L'architecture gothique et mixte avait disparu. Dans Monegro et Leoni, la sculpture conservait deux soutiens de sa splendeur»[37]. Todo ello apoyado en un juicio sobre Carlo V y Felipe II que va a ser muy frecuente a lo largo del siglo XIX.: si su mecenazgo artistico ha de considerarse como uno

[35] J. QUEVEDO, *Historia...* cit., pp. 226-227.
[36] F. QUILLIET, *Dictionnaire des peintres espagnols*, Paris 1816, p. XVIII.
[37] *Ibid.*, p. XIX.

de los más importantes del Renacimiento, la decadencia de España se debe a su política de fanatismo religioso apoyada en el clero y las órdenes religiosas a las que habian conferido demasiado poder y riquezas. Entre las causas del declive español, Quilliet observa lo persistente del escolasticismo en nuestro pensamiento: «Le fanatisme sombre de Philippe II ligna sans nul doute í Espagne, sans neguer ses talens pour regner, augmentait mal en retardant les progrès de la philosophie»[38], «Charles-Quint et Philippe II, aprés. avoir donné le plus brillant essor aux arts en Espagne, avaient laissée des richesses trop nombreuses au sacerdoce, pour que les prétres depositaires en partir de la fortune publique n'inspirassent pas ur ces mes art... Les religieux, matrisaient les esprits des particuliers, et sourtout de jeunes gens qui tous leur éstoient confiés...»[39]; comienza pues a fraguarsc la idea de la España negra, sojuzgada por prejuicios e intolerancia religiosas, que tanto éxito había de tener en el pensamiento liberal europeo, en un juicio que tiene el reinado de Felipe II una de sus bases favoritas[40]. De igual forma, sustentando estas opiniones, abiertamente anticlericales, se explica su comportamiento con los frailes escurialenses en los años 1809 y 1810.

Pero, junto a estas ideas, el *Dictionnaire* constituyó una buena fuente de información sobre la pintura española para los franceses de comienzos del siglo XIX interesados en el tema. Aunque, como se ha dicho[41], el libro se basaba en gran parte en la obra de Ceán Bermúdez. Quilliet insertó opiniones propias a veces de bastante interés sobre el esquema tejido por el historiador y critico español.

Revisemos las variaciones más significativas acerca de los pintores escurialenses. Al tratar de Barroso, Quilliet recoge casi al pie de la letra el juicio de Ceán que decía: «En estas obras se ve la inteligencia de este profesor, la buena composición y exacto dibujo, aunque les falte fuerza y valentía en el claro oscuro», a lo que añade el francés «mais sa couleur est celle de Fréderic Barroche, et ses formes du Corrège, quoique mieux dessinés et plus fermes.

La opiniòn de Ceán acerca de las estaciones del claustro pintadas por Carvajal («Son muy celebradas estas obras por la buena composición y frescura del colorido, por la corrección del dibuyo, bellisimas cabezas de la Virgen, y por la devota expresión de la de S. Josef; pero pintado todo con timidez, al

[38] F. QUILLIET, *Dictionnaire*... cit.
[39] *Ibid.*, p. XXVIII.
[40] *Ibid.*, p. XXVIII.
[41] BEROQUI, *Apuntes*... cit.

parecer, y con poco espiritu» es transformada asi por Quilliet: «Ces compositions placent avec raison Carbajal au range des grands peintres. Il avait, il est vrai, un peu de timidità; mais ses pàtes sont belles, son dessin pur, ses tetes pleines de mérite, et, dans les sujets pieux qu'il a traités, une expression sagement mystique sait toutes les animer».

En el analisis de las pinturas Navarrete el Mudo, Ouilliet se muestra muy seguidor de Ceàn y del mismo padre Sigùenza aunque tambien introduce pequeños cambios significativos como cuando, por ejemplo, sustituye la expresión «gran artificio» por «grande magie», al referirse al triple sistema de iluminación en el *Nacimiento de Cristo*, o cambia «bellisimas cabezas» por «des tetes d'une composition angelique» cuando comenta *La adoración de los pastores*.

Más significativo son los cambios en torno a *La flagelación de Cristo* que Ceán admira pero sin otorgarle una especial importancia («lienzo de gran mérito, y pintado con mucho espiritu y valentía»), al que sin embargo Quilliet llena de los más encendidos y significativos elogios: «cette composition, d' un style tout différent que les precedentes, fit un honneur infini au Mudo. Le Christ est vú de face, et presente une des belles figures que jamais l' art ait pu crer... On trouve dans cette production le genie, le grandiose, la couleur et l'enérgie qui peuvent seuls appartenir un artiste du premier mérite, et qui lui ont mérité le second surnom du Caravage espagnol». Con respecto al apostolado para la basilica, que no pudo terminar por su temprana muerte a los comentarios de Ceán añade «et qui sont en effet le nec plus ultra de la couleur».

Con respecto a estas obras, como se ve muy apreciadas por el francés, inserta una curiosa nota en la que trata de «justificar» a posteriori su traslado a Madrid en la época de creaciòn del Museo Josefino «Ces chefs-d'oeuvre, ainsi que tout ce qu'il y avait a l'Escurial de précieux en tableaux, ont etè conduits Madrid a dos d' hommes, avec un soin particulier: 800 hommes portaient et 1500 escortaient. L'esprit de parti, sans me permettre aucune dsignation, voulait brler l' Escurial; il fut decid que tout viendrait Madrid, et tout fut religieusement deposé au Rosaire. On ne laissa l'Escurial que quelques bronzes de Leoni, le fameux Christ en marbre et les tableaux jugs mediocres. Cette mesure fit que rien ne se perdit, et que la totalité surtout ne fut pas brúle»[42].

Refiriéndose a Juan Gómez, el pintor español que coloreó y terminò algunas de las principales obras de Tibaldi en el Monasterio, tambien Quilliet ofreció una distinta versión del juicio ceaniano; asi, donde el español dice: «El estilo

[42] F. QUILLIET, *Dictionnaire*...cit., p. 115.

de estas obras es, como indicò Siguenza, dulce y detenido», Quilliet traduce: «Gomez a un style doux, et cependant assez levé; son pinceau à de la tenue».

Las variaciones y ampliaciones con respecto a Pantoja de la Crur resultan, sin embargo, de importancia capital. Aun sin referirse a un cuadro que estuviera en El Escorial las recogemos ya que se trata de una obra muy cercana a la estética escurialense y filipina y nos explica el porqué de la presencia no sólo de los dos retratos de la Biblioteca de Carlos V y Felipe II en el lote ofrecido a Napoleón, sino la de obras como *Natividad de la Virgen* y el del *Nacimiento de Cristo*, que se encontraban en las colecciones reales de Madrid.

Tras una traducción practicamente literal de la biografia de Pantoja por Ceán, Quilliet añade: «Toutes ces qualité sont rendu ses tableaux d' un mérite transcendant et d' un prix très-elevé: il en est un surtout qui joint un gran mérite l'interèt historique de representer la famille de Philippe II. C'est une Adoration des Pasteurs, tableau vraiment capital: ni Lucas Kranach ni le Bronzino, dont Pantoja, dans ses figures. et ses tements, suit le style respectif n' ont jamais su mieux faire», y termina este elogio con una comparación con Moro tambien ausente de Ceán «Antoine Mora [sic] d'Utrech rappelle encore absolument la manière de Pantoja...».

Este breve repaso de las opiniones de Quilliet que podemos considerar propias nos lleva a concluir que el comisario de Bellas Artes del gobierno intruso no sólo poseía un lógico conocimiento de primera mano de las pinturas y pintores de El Escorial, sino una alta opinión a rnenudo superior a la de Ceán y, por supuesto a nuestros gustos actuales, con respecto a la colección escurialense. Sorprende hoy dia ver comparado a Navarrete el Nudo con Caravaggio y a Pantoja de la Crur con Cranach o Bronzino, por no hablar del más bien modesto artista Barroso paragonado a Correggio o Federico Barocci. Tambien resulta curiosa alguna traducción de Quilliet. Así cuando nos habla del misticismo de este mismo artista o de la «magia» y «composición angélica» de las pinturas de Navarrete el Mudo, por no hablar de lo interesante del juicio acerca de *El Nacimiento de Cristo* de Pantoja valorado por su significado histórico. No cabe duda, por tanto que, sin olvidar los, expolios y saqueos de la etapa Quilliet, su figura resulta de importancia capital a la hora del conocimiento de El Escorial en una Europa que pronto, con el auge del Romanticismo, iba a descubrir y a valorar de una muy específica manera las obras de arte existentes en España.

PAOLO LIVERANI

L'evoluzione della collezione vaticana di antichità tra il trattato di Tolentino e il congresso di Vienna *

Il tema della requisizione delle opere d'arte dei Musei vaticani, del loro trasferimento a Parigi e del loro recupero è stato trattato spesso e con ricchezza di dettagli [1]. Lascerò dunque sullo sfondo questo argomento. Mi dedicherò piuttosto a tratteggiare la storia delle collezioni archeologiche vaticane e dei personaggi che vi ruotano attorno nei 17 anni che vedono la mancanza dai Palazzi vaticani delle opere osannate dalle guide del *Grand Tour* nel precedente quarto di secolo.

La situazione politica tra il 1797 e il 1814 è estremamente instabile. A Roma la repubblica giacobina viene abolita dalle truppe napoletane che occupano la città il 28 novembre del 1798, ma la reazione francese è pronta e i Borboni devono addirittura fuggire da Napoli. Nel 1800 nuovamente le truppe francesi si allontanano da Roma, ma la città viene occupata una seconda volta dalle truppe napoletane. L'ultima occupazione francese è quella del 2 febbraio

---

* Abbreviazioni: AMELUNG 1903-1908, W. AMELUNG, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums* I, Berlin 1903; II, Berlin 1908; ASMV, Archivio storico dei Musei vaticani; BIGNAMINI 1996, I. BIGNAMINI, *I marmi Fagan in Vaticano. La vendita del 1804 e altre acquisizioni*, in «BMusPont» XVI, 1996, pp. 331-394; BMusPont, «Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie»; DE ANGELIS 1993, M.A. DE ANGELIS, *Il primo allestimento del Museo Chiaramonti in un manoscritto del 1808*, in «BMusPont» XIII, 1993, pp. 81-126; DE ANGELIS 1994, M.A. DE ANGELIS, *Il «Braccio Nuovo» del Museo Chiaramonti. Un prototipo di museo tra passato e futuro*, in «BMusPont» XIV, 1994, pp. 187-256; LIPPOLD 1936, G. LIPPOLD, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums* III.1, Berlin - Leipzig 1936; PIETRANGELI 1985, C. PIETRANGELI, *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma 1985; RendPontAcc, «Rendiconti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia»; RIA, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte».

[1] Sintesi in PIETRANGELI 1985), pp. 105-133.

1808, quando il gen. Miollis entra a Roma. Seguirà, nel giugno 1809, la proclamazione della fine del potere temporale del papa e la sua deportazione a Savona. Tra 1809 e 1814, dunque, la città è sotto l'amministrazione francese e dal 1812 Roma è il regno del delfino dell'imperatore. Alla caduta di Napoleone nel 1814 si assiste ancora ad un breve interludio napoletano.

Il quadro, dunque, è assai mutevole anche per quel che riguarda le antichità. Se dovessimo fornire un esempio concreto, probabilmente la storia dell'*Atena* di Velletri è la più emblematica a questo riguardo. Rinvenuta proprio nel 1797 e pubblicizzata a Roma sull'«Antologia Romana» e a Napoli sul «Giornale Letterario», venduta a Vincenzo Pacetti dallo scopritore, Giovanni De Sanctis, e contemporaneamente al duca Braschi dal precedente proprietario del terreno, il sacerdote Nardi, che aveva impugnato la vendita del fondo, sequestrata perciò in via cautelativa dall'autorità giudiziaria, sequestrata a sua volta dal gen. francese Berthier che la depositò a Castel S. Angelo, destinata a Napoli durante l'occupazione borbonica di Roma, fu acquistata infine dal De Sanctis per il museo del Louvre dove finalmente giunse[2].

In questa situazione è ovvio che gli ultimi anni di Pio VI non permettono di individuare una linea evolutiva nelle collezioni vaticane. Nel periodo dell'amministrazione francese, d'altronde, gli sforzi maggiori furono destinati agli scavi e ai restauri dei monumenti. Per il tema che qui si affronta sarà quindi necessario concentrare l'attenzione soprattutto sul periodo tra il 1801 e il 1808, in cui Pio VII svolge un'energica e incisiva politica culturale.

La tragica situazione delle collezioni d'arte viene subito affrontata mediante l'editto del 1801 e il chirografo del 1802, che stabilisce – tra l'altro – tre principi importanti: regolamenta in maniera estremamente rigida l'esportazione delle opere d'arte dallo Stato pontificio, stabilisce di conseguenza il censimento delle collezioni private mediante l'obbligo dell'«Assegna», l'antenato dell'attuale istituto della notifica, e infine destina 10.000 scudi ogni anno alle collezioni pubbliche. Di questi, 2.500 erano riservati all'acquisto di opere d'arte antica[3].

Si tratta, come è evidente, di provvedimenti strettamente interdipendenti: senza il censimento delle assegne il divieto di esportazione sarebbe rimasto praticamente inoperante. Senza l'istituzione di un fondo di acquisto le colle-

---

[2] M.T. BONADONNA RUSSO, *Archeologia a Velletri nel sec. XVIII e la scoperta della «Pallade»*, in *Il Lazio nell'antichità romana*, «Lunario Romano», 1983, pp. 365-384.

[3] Cfr. DE ANGELIS 1993, p. 81, nota 1 con bibliografia; *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, a cura di A. EMILIANI, Bologna 1996², pp. 84-96, nn. 10-11.

zioni pubbliche sarebbero rimaste vuote in maniera desolante mostrando tutta la debolezza di quello che sotto Pio VI era stato uno dei punti di forza della politica e della propaganda culturale pontificia[4]. Senza la possibilità di una vendita ai musei pubblici il florido mercato antiquario sarebbe rimasto strangolato dal divieto di esportazione. Senza il divieto di esportazione la spesa per gli acquisti di opere d'arte sarebbe stata insostenibile per l'erario pontificio in presenza di agguerriti concorrenti stranieri. In breve, infatti, ai tradizionali acquirenti – soprattutto inglesi – si sarebbero aggiunti nuovi protagonisti disposti a spendere grandi cifre, come per esempio è il caso del re di Baviera.

Sul mercato romano – inoltre – erano giunte numerosissime opere: quegli esponenti della nobiltà romana le cui collezioni erano state risparmiate dalle confische francesi, infatti, avevano venduto molte delle proprie opere per pochi scudi, a causa delle disastrate condizioni economiche. A ciò si sarebbe aggiunta, durante l'amministrazione francese, l'abolizione dei fidecommessi che proteggevano le grandi collezioni. Esemplare a questo riguardo è la storia del *Fauno Barberini*, che non toccherò in quanto travalica i limiti cronologici assegnati a questo mio intervento.

Uno dei primi acquisti per le collezioni vaticane è il colossale *Augusto* Mattei di villa Celimontana[5], entrato al museo assieme a due rilievi, uno con processione isiaca e l'altro con gigantomachia[6], entrambi provenienti dalla stessa collezione. Le tre sculture erano state vendute nel 1801 al pittore inglese George Wallis e all'incisore Tommaso Piroli, ma il commissario alle Antichità, Carlo Fea, ne aveva bloccato l'esportazione e nel 1802 vennero acquistate dal Museo vaticano allo stesso prezzo di vendita. Sempre nel 1802 arriva al museo il grande Tiberio seduto trovato pochi anni prima a Priverno[7], Sarà esposto nella Sala degli animali in cui era dolorosamente evidente il grande vuoto lasciato dalle grandi statue del Tevere e del Nilo.

Non vengono acquistate, però, solo opere di arte antica: sempre nel 1802 il pontefice acquista dal Canova i due pugilatori *Creugante* e *Damosseno* e la statua del *Perseo*. Fatto di fondamentale importanza, infine, è la nomina nello stesso 1802 di Antonio Canova che diventa ispettore generale delle Belle arti a

[4] Su questo aspetto, oltre a PIETRANGELI 1985, cfr. G.P. CONSOLI, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modena 1996, specie pp. 7-33; P. LIVERANI, *The Museo Pio-Clementino at the Time of the Grand Tour*, in corso di stampa.

[5] E. SCHRÖTER, *Der Kolossalkopf «Alexanders des Großen» im Cortile della Pigna und andere antiken der Villa Mattei im Vatikan*, in «Pantheon» LI (1993), pp. 101-128; P. LIVERANI, *Testa colossale di Augusto della collezione Mattei: restauro e rilettura*, in BMusPont, XIV (1994), pp. 39-52.

[6] AMELUNG 1908, p. 94, n. 38, tav. 10; p. 142, n. 55, tav. 7.

[7] AMELUNG 1908, p. 632, n. 494, tav. 67; BIGNAMINI, 1996, pp. 331-394. 1996, p. 385.

vita. È sotto la sua direzione, dunque, che si sviluppa l'operazione museale più impegnativa di questi anni: la creazione del Museo Chiaramonti che prende il nome dalla famiglia di Pio VII.

Una serie di documenti d'archivio recentemente scoperti e valorizzati permette di gettare uno sguardo più approfondito sulla formazione di questo museo[8]. Nell'Archivio storico dei Musei vaticani si conservano, infatti, le liste dettagliate degli acquisti dai vari antiquari, destinati ad arricchire il nuovo museo, nonché due inventari. Il primo è di mano di Filippo Aurelio Visconti e risale al 1806, ma non si limita al Museo Chiaramonti e sembra avere un carattere provvisorio e preliminare. Il secondo, della prima metà del 1808, è più accurato: di mano di Pietro Angelo Massi con correzioni di Antonio D'Este è dedicato solo al nuovo museo, che era stato inaugurato proprio in quell'anno. Il suo titolo esatto è: *Elenco di tutti l'oggetti d'antichità esistenti nel novo braccio del Museo Chiaramonti al Vaticano, collocati e disposti per comando della Santità di N.S. Papa Pio VII felicemente regnante con la direz.ne del Sig.r Cav.r Canova.* Nello stesso anno apparirà anche il primo volume del catalogo del nuovo museo, scritto da Filippo Aurelio Visconti e da Giuseppe Antonio Guattani e riccamente illustrato con incisioni[9], a testimonianza del peso che veniva attribuito al nuovo museo. Questo accento si coglie anche da altri dettagli significativi. Per esempio negli anni successivi la responsabilità delle collezioni erano divise tra i fratelli Massi: Pietro Angelo era custode del «Museo Nuovo», cioè del Chiaramonti, e Tommaso del «Museo Vecchio», ossia del Pio-clementino[10].

Anche solo dai nomi correnti delle due entità museali è evidente che si voleva mostrare come la vitalità e l'importanza dei Musei vaticani non fosse finita con il trasferimento a Parigi delle opere più importanti. Si poneva quindi in parallelo il Pio-clementino, di fama oramai ben consolidata, con la nuova istituzione del Chiaramonti. L'equiparazione aveva qualche giustificazione, ma al tempo stesso mostrava una certa presunzione. Dal punto di vista numerico, infatti, l'ampliamento delle collezioni era straordinario: il nuovo museo contava 1086 pezzi inventariati, dei quali solo 82 sono registrati come già esistenti nella «Guardaroba Vaticana» e altri 21 provengono da altre parti del museo. Tutti gli altri derivavano invece da acquisizioni di quegli anni. Si trattava di un numero di pezzi all'incirca uguale, se non superiore, a quello dei pezzi conser-

[8] Cfr. soprattutto *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I. Museo Chiaramonti*, 3, Berlin - New York 1995, pp. 7-106; DE ANGELIS 1993, p. 82.

[9] F.A. VISCONTI - G.A. GUATTANI, *Il Museo Chiaramonti aggiunto al Pio-Clementino da N.S. Pio VII*, Roma 1808.

[10] DE ANGELIS 1993, p. 82.

vati nel Pio-clementino. Il tutto era stato realizzato in sei anni spostando, per di più, il lapidario, che occupava il primo tratto dell'attuale Museo Chiaramonti, e riallestendolo incrementato e riordinato nella sua attuale collocazione, la Galleria lapidaria.

Si deve anche dire, però, che la qualità media dei pezzi era alquanto inferiore a quella del Pio-clementino. E questo anche tenendo conto del fatto che l'immagine del Museo come ci appare oggi è impoverita rispetto al primo allestimento. Molte statue e busti di rilevante interesse, infatti, vennero spostati nel 1822 nel Braccio nuovo[11], mentre ancora negli anni '30 del nostro secolo la *Niobide Chiaramonti* migrò al Cortile ottagono[12]. Nel complesso l'impressione che si ricavava dall'ambiente di esposizione doveva essere relativamente modesta: il pavimento era in cotto[13] e certamente non poteva reggere il confronto con i mosaici e i marmi del Pio-clementino, né era paragonabile l'impegno architettonico.

Le opere erano allineate con una certa monotonia, alternando un riquadro fitto di busti e ritratti a uno occupato da un gruppo di tre statue: molti erano i pezzi disposti ai piedi della parete senza neanche uno zoccolo di base e certamente si aveva l'impressione di una certa fretta ed economia di esecuzione. Tutt'altro stile sarà quello del Braccio nuovo, voluto dallo stesso Pio VII e curato anch'esso dal Canova, ma in un momento storico assai più favorevole. Nel Chiaramonti, inoltre, erano stati fatti solo i restauri indispensabili, per il

[11] DE ANGELIS 1994, pp. 187-256. Un paio di statue passarono inoltre nei Giardini Vaticani: P. LIVERANI, in BMusPont, XII (1992), pp. 97-98, 104. Trascurando interventi minori, tra 1928 e 1929 il museo raggiunse l'aspetto odierno a seguito di una serie di spostamenti voluti dal Galli, allora direttore artistico per la scultura. In tale occasione furono spostati i busti e le teste «dividendo i ritratti dalle teste ideali e disponendo queste nel lato destro della Galleria e quelli nel lato sinistro», mentre 18 ritratti imperiali furono collocati sulle mensole delle prime tre pareti di sinistra, furono «distaccati dall'intonaco delle pareti in cui erano incastrati e fissati con branche di ferro» i «frammenti scultorei e ornamentali di diverse grandezze, per dar loro una disposizione più razionale» (G. GALLI, in RenPontAcc, V (1927), p. 237; cfr. O. MARUCCHI, *Ibid.*, VI (1927-29), p. 134 e con l'occasione una serie di frammenti decorativi rinascimentali fu portata in magazzino assieme ad otto torsi ritenuti di scarsa importanza, furono spostate le statue di media grandezza, oltre a un'altra serie di piccoli aggiustamenti e restauri, mentre già nel 1927 era stata collocata alla Galleria lapidaria una serie di 27 are funerarie ASMV, *Conti liquidati* 1927, certificato n. 44).

[12] AMELUNG 1903, p. 422, n. 176, tav. 44; AMELUNG 1908, p. 85; B. NOGARA, in RendPontAcc, III (1924-25), p. 457; G. GALLI, *Ibid.*, X (1934), p. 74.

[13] DE ANGELIS 1993, p. 82: il pavimento all'epoca era di mattoni posti di taglio. Forse per l'occasione fu sostituito con le mattonelle pure di cotto che si vedono ancora nelle tavole del catalogo dell'Amelung. L'attuale pavimento marmoreo è solo del 1910.

resto le teste erano poste per lo più su bustini di gesso. Si dovranno attendere gli anni tra il 1819 e il 1824 per vederli sostituiti con altrettanti busti di marmo, realizzati in genere da Michele Ilari[14]. In definitiva si faceva più affidamento sulla quantità straordinaria delle opere e sulla loro pronta esposizione che sulla finezza dell'allestimento.

Questo orientamento, però, non nasceva solo da considerazioni economiche, ma aveva fondamento in una diversa concezione dell'importanza delle opere da tutelare. Si rivaluta in questi anni il valore documentario e istruttivo che avevano per gli artisti e per gli studiosi del mondo antico anche i pezzi minori ed esteticamente meno pregevoli: per la prima volta infatti si inseriscono in esposizione anche frammenti di architettura[15], utilizzati come mensole dell'ordine inferiore. Molti dei marmi del Chiaramonti, infatti, non erano tanto pregevoli per le qualità formali, quanto piuttosto erano «importanti per l'erudizione», per utilizzare la terminologia che pochi anni più tardi impiegheranno i membri della Commissione consultiva di antichità e belle arti nel valutare gli acquisti.

Un dettaglio minore e curioso, ma pure di un certo interesse museografico, è il fatto che le provenienze di acquisto, le «partite» nel linguaggio dell'epoca, erano indicate con un numero rosso dipinto senza troppe preoccupazioni sulle opere[16]. Questo numero – in diversi casi tuttora visibile sui marmi – era riportato anche sull'inventario del 1808.

Che una collezione possieda un inventario non stupisce. Addirittura sono stati interpretati come numeri d'inventario alcuni numerali d'epoca romana riconosciuti su statue. Ma senza risalire all'evo antico la pratica era normale dal Rinascimento in poi. Nel caso delle collezioni Capitoline, per esempio, a partire dal 1594 il maestro di casa nel prendere in consegna i palazzi redigeva un nuovo inventario o aggiornava il precedente[17]. La finalità di tali procedure, tuttavia, era di tipo patrimoniale: serviva cioè alla presa in carico da parte del consegnatario. Così gli inventari delle grandi collezioni

---

[14] ARCHIVIO SEGRETO VATICANO, *Sacri Palazzi Apostolici, Computisteria (1456-1458)*. Su Michele Ilari cfr. le notizie raccolte da H. HONOUR, in *Il Palazzo del Quirinale*, I, Roma 1989, p. 174; G. SICA, *Ibid.*, II, p. 71; P. LIVERANI, in «Bollettino d'Arte» (d'ora in poi BollArte) 1994, 83, p. 25, nota 44.

[15] DE ANGELIS 1994, p. 194-196.

[16] I. BIGNAMINI, recensione a AA.VV., *Bildkatalog...*, cit., in «Journal of Hellenic Studies», CXVIII (1998), pp. 198-204; ID., *British archaeological excavations in Italy during the eighteenth and early nineteenth centuries: written and visual documents*, in *Atti della giornata di studio: Archives & Excavations, British School, Rome 19 April 1997*, in corso di stampa.

[17] C. PARISI PRESICCE, *Le collezioni archeologiche dei Musei Capitolini nel periodo Francese*, in *Atti del Convegno Roma e la nascita del museo moderno nel XVIII sec.*, in corso di stampa.

familiari erano spesso eseguiti in connessione con passaggi di proprietà, testamenti, fidecommessi.

Gli inventari del 1806 e del 1808 del Chiaramonti sembrano invece qualcosa di leggermente diverso, di carattere più decisamente moderno: essi erano finalizzati alla progettazione del nuovo museo e alla sua gestione in un momento di accrescimento frenetico e turbinoso che richiedeva strumenti semplici e pragmatici.

Come ho accennato, la sistemazione del Museo Chiaramonti impose lo spostamento e il riordino anche della collezione epigrafica, allestita da Gaetano Marini nella Galleria lapidaria secondo una sistemazione per categorie che farà scuola, tanto da essere utilizzata ancora sostanzialmente dal *Corpus Inscriptionum Latinarum* voluto dal Mommsen. La collezione già esistente venne arricchita con importanti acquisizioni: per citare solo le principali ricordo che nel 1806 arrivarono una trentina di iscrizioni dal Capitolo di S. Maria in Trastevere, nel 1807 259 epigrafi del card. Zelada e la collezione del card. Di Pietro, nel 1808 146 lastre iscritte di mons. Galletti e la collezione di mons. Rusconi[18]. Al termine dell'allestimento del Chiaramonti e del nuovo lapidario nel lungo «Corridore della Libraria» si potevano ammirare di seguito le immagini degli antichi e i loro epitaffi, l'eredità di Winckelmann accanto a quella di Francesco Bianchini e della migliore antiquaria settecentesca. Nella Galleria lapidaria, inoltre, si apriva l'accesso ai tesori della Biblioteca vaticana, che – nonostante le spoliazioni napoleoniche – manteneva il suo prestigio. Si aveva così in breve spazio un compendio di tutte le conoscenze disponibili sul mondo antico e questo aspetto doveva avere un forte impatto sull'élite culturale contemporanea.

Per quanto riguarda gli ambienti del Pio-clementino, invece, in quegli anni essi assomigliavano più a una gipsoteca che a un museo di scultura. Le sculture requisite erano state in gran fretta riprodotte in calchi, a volte solo parzialmente – come avveniva nella Sala degli animali per le statue colossali del *Tevere* e del *Nilo*, di cui rimaneva sul posto solo il calco della testa[19].

Anche a questo riguardo si doveva prendere qualche provvedimento. Tra le prime decisioni del Canova si trovano nel 1802 lo smembramento di quel

[18] O. MARUCCHI, *Guida speciale della Galleria Lapidaria del Museo Vaticano*, Roma 1912, p. 9; PIETRANGELI 1985, p. 121; I. DI STEFANO, *Index inscriptionum Musei Vaticani. 1. Ambulacrum Iulianum*, Città del Vaticano 1995, pp. 7-13; G. SPINOLA, in *Le iscrizioni dei cristiani in Vaticano*, a cura di I. DI STEFANO, Città del Vaticano 1997, pp. 12-13, 20-23, 26.

[19] C. PIETRANGELI, *I Musei Vaticani dopo Tolentino*, in «Strenna dei Romanisti» XXXVI (1975), pp. 6 sgg. (ristampato in C. PIETRANGELI, *Roma, questa nostra città*, Roma 1997, pp. 69-73); PIETRANGELI 1985, p. 115.

che restava della Pinacoteca – impresentabile dopo le perdite subite – e la destinazione degli ambienti per dare più spazio alle collezioni archeologiche della Galleria dei candelabri[20].

Subito dopo, nel 1803, egli fece murare l'arcone principale dei gabinetti angolari del Cortile ottagono, quelli cioè che avevano ospitato l'Apollo, l'*Hermes* (il cosidetto *Antinoo*) e il gruppo di *Ercole con il piccolo Telefo* (detto *Ercole-Commodo*). Solo il cosidetto *Genio di Augusto*[21] era rimasto al suo posto nel quarto gabinetto. La finalità di questa chiusura, però, doveva essere solo in parte quella di togliere enfasi al luogo in cui una volta erano esposti i capolavori più famosi del Pio-clementino e che al momento risultavano dolorosamente vuoti. Questi muri rimasero infatti anche dopo il ritorno delle sculture da Parigi e sono stati rimossi solo una quarantina di anni fa[22], nel 1956 (fig. 1). L'intenzione va piuttosto ricercata nel gusto neoclassico canoviano, nella ricerca cioè di un'illuminazione più diffusa proveniente dall'alto, attraverso i lucernari e i finestroni semicircolari disposti verso il cortile. Una soluzione simile sarà applicata sistematicamente nella costruzione del Braccio nuovo vent'anni più tardi, dove la luce deriva unicamente dai lucernari del tetto secondo le più moderne tendenze della museografia dell'epoca.

Se possibile si cercava qualche scultura che potesse sostituire quelle perdute. Al di fuori delle collezioni vaticane possiamo ricordare il caso della *Venere di Campo Iemini*, che per un certo periodo fu intesa come possibile sostituto della *Venere capitolina*[23]. Per quanto riguarda invece i Musei vaticani, è evidentemente un intento di questo tipo quello che spinse Pio VII nel 1802 ad acquistare il *Perseo* del Canova, che fu collocato al posto dell'*Apollo*, dalla cui iconografia deriva l'ispirazione. Più tardi l'acquisto delle due muse Lancellotti intendeva in qualche modo ripopolare la Sala delle muse deserta. Forse è utile dedicare qualche parola in più a questo episodio, poiché si tratta di una vicenda sostanzialmente inedita.

Come è noto, Domenico De Angelis nel 1774 scavò nella villa tiburtina detta di Cassio una serie di otto muse, sette delle quali vennero esposte appunto nella Sala delle muse. Un'ottava, attualmente dispersa, non entrò nelle colle-

[20] V. nota precedente.

[21] LIPPOLD 1936, p. 146, n. 555.

[22] F. MAGI, in *Triplice omaggio a S.S. Pio XII*, Città del Vaticano 1958, II, pp. 137; ID., in RendPontAcc, XXX-XXXI (1957-59), p. 249, fig. 4.

[23] I. BIGNAMINI, *The 'Campo Iemini Venus' rediscovered*, in «The Burlington Magazine», CXXXVI, 1097 (1994), pp. 548-552; ID., in *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, London 1996, pp. 269-270, n. 228.

zioni vaticane, probabilmente perché considerata di scarsa rilevanza o di cattiva conservazione rispetto alle altre[24]. Essa fu sostituita da una statua femminile seduta restaurata come *Euterpe*, che, nota già dal secolo precedente, si trovava a Palazzo Lancellotti a via dei Coronari assieme a una seconda replica dello stesso tipo statuario[25].

L'*Euterpe* fu ottenuta dai Lancellotti in cambio di un'altra figura femminile seduta[26], restaurata appositamente dall'Albacini nel 1779. Nel 1807, dopo la spoliazione napoleonica, sia la seconda replica Lancellotti che la musa vaticana data in cambio dell'Euterpe furono acquistate – assieme a diverse altre sculture di tale collezione – e furono collocate nella Sala delle muse[27]. Per completare la vicenda aggiungo che, una volta recuperate le opere da Parigi, le due nuove muse vennero immagazzinate nell'Appartamento Zelada (corrispondente all'attuale Museo gregoriano etrusco) dove ancora le videro Gerhard e Platner[28]. Successivamente una di esse fu ceduta nel 1827 a Girolamo Egidio conte

---

[24] Si pensava che l'ottava musa tiburtina fosse quella, pure seduta, che era stata data al principe Lancellotti in cambio dell'*Euterpe* (LIPPOLD 1936, pp. 77-78, sotto il n. 520; C. PIETRANGELI, *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*, Roma 1943, p. 125, n. 2; Roma 1958 (II ed.), p. 140, n. 4; K.M. TÜRR, *Eine Musengruppe hadrianischer Zeit*, Berlin 1971, p. 46), ma uno studio più approfondito e completo di PIETRANGELI (in RendPontAcc, XXV-XXVI (1949-50), p. 167, n. 8; cfr. anche R. NEUDECKER, *Die Skulpturausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz a.R. 1988, p. 230, n. 66.8) ha mostrato come non possa trattarsi di tale statua, poiché il «Diario di Roma» la descrive «in piedi senza testa e simboli».

[25] ETON COLLEGE, *Topham Catalogue*, f. 51 «Due statue di Donne à sedere, consimili nel vestimento, e varie nelle Teste» (anni 1720-1730); F. DE' FICORONI, *Le vestigia e rarità di Roma antica*, II, Roma 1744, p. 48 (da cui R. VENUTI, *Descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, Roma 1766, p. 186); G.B. VISCONTI, *Il Museo Pio-Clementino*, I, Roma 1782, p. 37. Devo copia della parte del Catalogo Topham relativa alla collezione Lancellotti alla cortesia di Paul R. Quarrie, bibliotecario e conservatore delle collezioni del College.

[26] C. PIETRANGELI, in RendPontAcc, XXV-XXVI (1949-50), p. 167, nota 55; ID., in BMusPont, VII (1987), pp. 127-128, n. 520: pagamento a Carlo Albacini del restauro eseguito sulla musa data al Principe Lancellotti «da quale si dovrà collocare a capo della scala del Palazzo Lancellotti (Via dei Coronari) in contraccambio d'altra molto più bella, che di là sarà trasportata al museo per l'ottava musa della nostra singolarissima raccolta (...) - 9 marzo 1779».

[27] Dell'acquisto si conservano diverse liste sostanzialmente equivalenti: ASMV, b. I, fasc. 3, f. 439^{r-v}; f. 440; f. 441^{r-v}; f. 442^{r-v}; ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 31, fasc. 235. Sulla vicenda ho in preparazione un contributo specifico.

[28] E. GERHARD - E. PLATNER, in *Beschreibung der Stadt Rom*, II.2, Stuttgart - Tübingen 1834, p. 238. Le nostre muse sono ben descritte: «Sitzende Muse, eine Wiederholung der im Saal der Musen angeführten Euterp. Muse, auf einem viereckten Sessel sitzend, den rechten Arm untergestützt, den linken, der eine am Ende ergänzte Rolle hält, rechtshin gewandt. Der Kopf zeigt Bildniszüge; er ist aufgesetzt aber alt». Si osservi che la data di edizione del 1834 del vol. II.2 della *Beschreibung* è molto posteriore a quella della sua redazione, conclusasi nel 1826: cfr. *ibid.*, p. VIII.

di Velo assieme ad altre sculture, a parziale pagamento per i mosaici delle Terme di Caracalla[29]. Donata dal conte alla città di Vicenza assieme alla sua collezione, figura ora nel locale Museo civico[30]. L'altra invece è arrivata finalmente nella loggetta del Casino di Pio IV nei Giardini vaticani dove si trova tuttora[31].

Torniamo però agli acquisti per la formazione del Museo Chiaramonti. Questi solo in piccola parte provengono direttamente dalle famiglie della nobiltà romana, come invece era successo assai più spesso nel Settecento. A parte il caso singolo dell'*Ercole Altieri*[32], solo la collezione Lancellotti viene acquistata e in realtà non contribuisce che in minima parte alla formazione del nuovo museo[33]. Da Villa Giustiniani proviene invece un grosso nucleo di un'ottantina di are iscritte, ma si tratta più propriamente di un dono del Canova: la legislazione di Pio VII che vietava l'esportazione delle opere d'arte antica aveva infatti impedito la conclusione della vendita di questi pezzi a un architetto francese. Per risolvere il problema il Canova aveva personalmente acquistato le are e le aveva donate al museo, dove servirono per lo più di base alle statue[34]. Importante era poi il contributo costituito dal nucleo di 16 statue

[29] Gli elenchi delle sculture richieste dal conte e di quelle realmente concesse, conservati all'Archivio di Stato di Roma, sono stati pubblicati da C. GASPARRI, in RIA, VI-VII (1983-84), pp. 149-150; la nostra musa è contrassegnata in entrambe le liste con il n. 1. Una terza lista inedita, compilata all'atto della consegna delle sculture il 10 maggio 1827, è conservata in ASMV, b. 10, fasc. 8, f. 5 e comprende pure la nostra statua.

Sulla collezione vicentina cfr. ultimamente G. GHIRARDINI, *La collezione di sculture antiche di Girolamo Egidio di Velo conservata al Museo Civico di Vicenza*, in «Quaderni di Archeologia del Veneto» VII (1991), pp. 212-220. Sullo scambio, K. WERNER, *Die Sammlung antiker Mosaiken in den Vatikanischen Museen*, Città del Vaticano 1998, pp. 217-226.

[30] V. GALLIAZZO, *Sculture greche e romane del Museo Civico di Vicenza*, Treviso 1976, pp. 68-73, n. 17; L. KOCH, *Weibliche Sitzstatuen der Klassik und des Hellenismus und ihre kaiserliche Rezeption: Die bekleideten Figuren*, Münster-Hamburg 1994, p. 219, n. 81 c. La sua provenienza non è dunque quella attribuitale dagli scavi alle terme di Caracalla, come aveva già riconosciuto C. GASPARRI, in RIA, VI-VII (1983-84), p. 137.

[31] P. ARNDT - W. AMELUNG, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen*, n. 787; S. REINACH, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, II, Paris 1908, p. 687, n. 7. Cfr. C. PIETRANGELI - F. MANCINELLI, *Vaticano, città e giardini*, Firenze 1985, fig. 121; G. MORELLO - A.M. PIAZZONI, *I Giardini Vaticani*, Roma 1991, fig. alle pp. 128-129. La statua, alta cm. 1,60, ha la testa restaurata in gesso mediante un calco della *Klio* della Sala delle muse (LIPPOLD 1936, p. 34-36, n. 505, tavv. 4-5), il braccio destro dal gomito e le estremità del volume nella mano sinistra sono integrati in marmo, la superficie è completamente rilavorata in età moderna ad eccezione dei lati e del retro del sedile.

[32] AMELUNG 1903, p. 506, n. 294, tav. 52.

[33] L'inventario del 1808 enumera solo tre opere minori di questa collezione.

[34] PIETRANGELI 1985, p. 120; DE ANGELIS 1993, p. 88.

che ornavano i giardini del Quirinale[35], entrate in Vaticano nel 1806. In ciò Pio VII aveva seguito il suggerimento del suo predecessore, che da questi giardini aveva già portato nel Museo pio-clementino le due sculture più rappresentative: la *Giunone che allatta*[36] e l'*Apollo citaredo*[37].

La quasi totalità delle acquisizioni, invece, proveniva da antiquari. Le liste di tali acquisti già citate, le cosiddette «partite», permettono di gettare uno sguardo al mondo del mercato di antichità[38]. È interessante vedere chi siano questi venditori, per lo più artisti e restauratori. La parte del leone la fanno, come è ovvio, gli scultori. Troviamo Ferdinando Lisandroni, Francesco Antonio Franzoni, Carlo Albacini, che già avevano lavorato come restauratori per le sculture del Museo pio-clementino, nonché Vincenzo Pacetti, Ottavio Raggi, Vincenzo Miarelli detto Milordo, i quali tutti figuravano già tra i fornitori del Pio-clementino. Appaiono però nuovi nomi come Camillo Pacetti (fratello di Vincenzo), Giuseppe Franzoni (fratello di Francesco Antonio), Gioacchino Lucarelli, Felice Festa e infine gli stessi Antonio D'Este, che più tardi diverrà direttore del museo, e Giovanni Battista Monti, assessore alla scultura.

Altro fornitore importante è un incisore bergamasco: Pietro Maria Vitali (1756-1830). Questi s'era assicurato un notevole lotto della galleria Altieri, che nel 1804 entrerà nel Museo. Tre anni più tardi venderà alla Biblioteca apostolica vaticana una raccolta di monete per la cospicua somma di 9000 scudi[39] e infine, nel 1816, cederà al museo un lotto di opere comprendente un ricco nucleo di sculture della collezione Ruspoli, i reperti del sepolcro dei Manilii da vigna Moroni, il *Cicerone* della villa dei Quintilii e un paio di pezzi della collezione Rondinini e di Villa Montalto[40].

Tra i vari artisti non mancano i mosaicisti: ritroviamo tra i fornitori Andrea Volpini, che vende sculture provenienti da uno scavo a Capo di Bove[41], e Gioacchino Falcioni. Entrambi avevano già lavorato come restaura-

---

[35] P. LIVERANI, *Dal Quirinale al Vaticano*, in BollArte, 83 (1994), pp. 11-26

[36] Destinata alla Loggia scoperta, ora Museo Chiaramonti, inv. 1847; AMELUNG 1903, p. 471, n. 241, tav. 48.

[37] Sala a croce greca inv. 229; LIPPOLD 1936, p. 184-186, n. 582, tav. 51.

[38] Su questi personaggi, in mancanza di riferimenti più precisi, si rinvia a PIETRANGELI 1985; DE ANGELIS 1993.

[39] PIETRANGELI 1985, p. 119, nota 45.

[40] Per gli acquisti del 1804 e del 1816 si vedano M.G. PICOZZI, *Le antichità*, in *Palazzo Ruspoli*, a cura di C. PIETRANGELI, Roma 1992, pp. 235-256; DE ANGELIS 1993, p. 91; DE ANGELIS 1994, p. 215 e nota 87, nonché gli indici di *Bildkatalog...*, cit.

[41] DE ANGELIS 1993, p. 92.

tori per il Museo pio-clementino, mentre non era noto precedentemente Giacomo Raffaelli.

L'unico pittore è l'inglese Robert Fagan[42], che aveva fatto pratica di scavo archeologico con Gavin Hamilton.

Infine, per non allungare troppo la lista con personaggi poco conosciuti, si deve citare almeno Giovanni Maria Cassini, padre somasco, che aveva già venduto nel 1777 un sarcofago ai Musei vaticani[43] e che aveva pubblicato gli scavi pontifici svoltisi nel 1779 nei pressi del Laterano[44]. Ancora nel 1820 venderà sculture al museo per l'allestimento del Braccio nuovo[45].

In ogni caso, accanto ad alcuni elementi di continuità, assistiamo a tutta una generazione nuova di personaggi e a un'impostazione diversa di molte questioni. È abbastanza significativo il fatto che alla fine del '700 erano spariti alcuni dei protagonisti della stagione di Pio VI. I pittori inglesi Gavin Hamilton e Thomas Jenkins, che avevano dominato la scena degli scavi e del commercio antiquario, erano morti entrambi nel 1798. Il primo teorico del restauro, il braccio del Winckelmann, Bartolomeo Cavaceppi, aveva terminato la sua vita l'anno successivo. In qualche misura Vincenzo Pacetti ne aveva raccolto l'eredità, ma con maggiore attenzione al lato commerciale che a quello del restauro[46]. In ogni caso non sarà lui che farà progredire la teoria del restauro, che viene sviluppata semmai nella prassi del Canova e della cerchia degli archeologi, scultori e architetti che – con diverse funzioni – si avvicenderanno nella gestione dei musei pontifici e delle antichità di Roma.

È interessante vedere un poco più in dettaglio la figura del Fagan, pittore inglese divenuto scavatore e mercante di antichità, la cui storia esemplifica bene alcuni dei cambiamenti avvenuti al cambio di secolo. Come si è detto, Fagan avrebbe potuto essere l'erede di Hamilton. In effetti il suo approccio all'antichità aveva un taglio abbastanza moderno, con un interesse non solo mercantile per lo scavo. Per citare solo le principali iniziative si può ricordare che le prime esperienze archeologiche erano state quelle sulla

---

[42] BIGNAMINI 1996, p. 331-394; I. BIGNAMINI-A. CLARIDGE, *The Tomb of Claudia Semne and Excavations in Eighteenth-century Rome*, in «Papers of the British School at Rome», LXVI (1997), pp. 215-244.

[43] P. LIVERANI, in BollArte, LXXXIII (1994), p. 66.

[44] G.M. CASSINI, *Pitture antiche ritrovate nello scavo aperto d'ordine di N.S. Pio VI P.M. in una vigna accanto al V. Ospedale di S. Giovanni in Laterano l'anno 1780*, Roma 1783

[45] DE ANGELIS 1994, p. 215.

[46] Per una sintesi e per la bibliografia su questi temi cfr. P. LIVERANI, *La situazione delle collezioni di antichità a Roma nel XVIII sec.*, in *Atti del Colloquio «Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jh. als Ausdruck einer europäischen Identität» (Düsseldorf, 8-10 febb. 1996)*, in stampa.

via Appia con Sir Corbet Corbet, che avevano portato alla luce la tomba di Claudia Semne tra 1792 e 1793. Con Hamilton aveva scavato a Gabii nel 1794, dello stesso anno erano gli scavi di Campo Iemini presso Torvaianica[47], per trasferire infine a Ostia i suoi sforzi[48]. Qui, però, la situazione mutò radicalmente.

Nel 1801, infatti, appaiono sulla scena dei nuovi personaggi. Innanzitutto viene nominato Commissario alle antichità l'abate Carlo Fea[49], d'ora in poi figura chiave dell'archeologia e della politica culturale romana per ben 35 anni (fig. 2). Lo stesso anno viene istituito l'incarico di «Direttore delle Cave Camerali di Ostia», che viene attribuito a un tal Giuseppe Petrini, la cui figura è tuttora da approfondire. Da quel poco che se ne conosce sembra si tratti di una persona estremamente pratica di scavo, ma estranea all'ambiente erudito o artistico. Dovette avere qualche interesse o partecipazione negli scavi di Priverno[50] del 1796, due anni più tardi scavò la villa di Domiziano a Sabaudia[51], non abbiamo notizia dei risultati dei suoi scavi a Ponte Galera[52] nel 1801, mentre, come si è detto, dirige tra il 1802 e il 1804 gli scavi pontifici di Ostia[53]. Lo ritroviamo infine attivo nel 1805 alle terme di Diocleziano[54].

Lo stesso anno 1801, dunque, il Fagan perde la licenza di scavo, revocata – come tutte le altre – dall'editto del 1801. Da allora non poté più scavare nello Stato pontificio e i suoi ultimi scavi si svolgono infatti in Sicilia. Dietro a questo mutare della fortuna si trova certamente anche un cambiamento di simpatie da parte del Fea: questi che l'aveva seguito con interesse all'epoca

---

[47] I. BIGNAMINI, *The 'Campo Iemini Venus'*... cit.

[48] BIGNAMINI 1996.

[49] R.T. RIDLEY, in «Xenia Antiqua», 1992, pp. 145-149.

[50] BIGNAMINI 1996, pp. 385-386; M. CANCELLIERI, *Priverno* 1, Roma 1997, p. 31 ss., in stampa; P. LIVERANI, Schede, *ibid.*

[51] R. NEUDECKER, *Die Skulpturausstattung*... cit., p. 216; P. LIVERANI, *Schede*... cit.

[52] BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO NAZIONALE DI ARCHEOLOGIA E STORIA DELL'ARTE, Roma, *ms. Lanciani* 116/1, c. 4; ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *Camerale* II, *Antichità e belle arti*, b. 6, fasc. 168.

[53] L. PASCHETTO, *Ostia colonia romana*, in «Dissertazioni della Pontifica Accademia Romana di Archeologia», X (1912), pp. 504-524; LIVERANI, in BollArte, LXXXIII (1994), pp. 11, 23, nota 15, tabella a p. 24. Una tesi di Filippo Marini sugli scavi sette-ottocenteschi di Ostia sta dando ottimi risultati nel chiarire la figura del Petrini. Tra l'altro l'autore ha potuto chiarire un piccolo equivoco in cui ero caduto: Ludovico e Antonio Pecci, che nel 1806 avevano venduto ai Musei vaticani la «partita» Petrini, non erano eredi del Petrini, ma semplicemente avevano acquisito le sue sculture.

[54] C. GASPARRI, in RIA, VI-VII (1983-84), pp. 141-143.

dei primi scavi, in seguito lo ostacolò decisamente[55]. Al di là degli aspetti personalistici e caratteriali della vicenda, però, è indubbia la volontà di Pio VII di assumere in maniera più stretta e diretta il controllo e la promozione degli scavi. Il Fea favorirà in ogni modo questo nuovo orientamento: proprio lui sarà l'estensore del chirografo del 1802, che prescriveva la denuncia di ogni ritrovamento di antichità, rendeva più vincolanti le norme relative alla concessione e ai controlli sulle licenze di scavo. I suoi interventi, sia scientifici che amministrativi e legali relativi ai monumenti, sono senza numero[56]. Per i monumenti, infatti, egli aveva un interesse e una preparazione eccezionale sia antiquaria e topografica che giuridica, mentre sembra fosse poco interessato alle arti figurative. Egli combatteva la tradizione degli scavi che miravano solo al rinvenimento di opere d'arte ed è probabile invece che volesse cogliere l'occasione di Ostia per costituire una sorta di Pompei pontificia, che emulasse quella borbonica. Il Fagan non poteva che uscire di scena schiacciato dagli eventi.

In sintesi si può vedere come con Pio VII l'antichità resti un punto qualificante della politica culturale pontificia. Rispetto all'età eroica e un po' trionfalistica di Pio VI, però, si nota un'attenzione assai più moderna e progettuale nei confronti di tutta la questione. È noto per esempio che l'attuale legislazione italiana sui beni culturali ha le sue radici proprio nella legislazione di Pio VII, nel chirografo del 1802 e nell'editto Pacca del 1820.

La gestione dei musei si consolida e acquista una dimensione più istituzionale e meno personalistica mentre si struttura anche una tutela dei monumenti sul territorio, non solo mediante il controllo degli scavi, ma anche dei restauri. Emergono figure di spessore scientifico e di grandi capacità amministrative. L'archeologia, che con l'impostazione estetica e filosofica del Winckelmann aveva rinnegato la farragine erudita degli antiquari, recupera ora la parte migliore di questa tradizione, liquidata troppo frettolosamente, mentre si imposta il metodo dello studio tipologico, soprattutto nel campo della ritrattistica. Non è forse un caso che il Museo Chiaramonti, uno dei luoghi più adatti allo studio del ritratto romano con la lunga fila di busti allineati in doppia fila sulle mensole alle pareti, si costituisca proprio negli anni in cui Ennio Quirino Visconti prepara la sua monumentale opera sull'iconografia greca e romana.

---

[55] BIGNAMINI 1996, pp. 333-334.

[56] A. LODOLINI, *Scavi nel Foro romano dal 1800 al 1836 secondo fonti archivistiche nel secondo centenario della nascita di Carlo Fea*, in «Notizie degli Archivi di Stato», XIII (1953), 3, pp. 138-155; R.T. RIDLEY, in «Xenia Antiqua», 1992, pp. 145-149; ID., *Eagle and the spade, The archaeology of*

L'enfasi sulla figura del Winckelmann, certamente straordinaria, andrebbe forse corretta dei picchi agiografici per riconsiderare la responsabilità fondamentale che nella teoria e nella prassi della disciplina archeologica hanno avuto personaggi meno eclatanti e romantici, ma dall'attività prodigiosa quali il Fea, i Visconti e, poco più tardi, il Nibby. Sono loro che, negli anni successivi, guideranno il progetto di scavo del centro monumentale di Roma avviando un processo al tempo stesso conoscitivo e urbanistico che conserva – a distanza di quasi due secoli – tutta la sua attualità.



Il Cortile ottagono all'inizio del '900 con i gabinetti angolari murati dal Canova.



RAFFAELE FIDANZA, *Ritratto dell'avv. abate Carlo Fea*, litografia, 1835, Musei Vaticani, inv. 42469.

ALESSANDRA GIANNI

La formazione delle collezioni di grafica della Biblioteca comunale di Siena

In una lettera che Carlo Bianconi, architetto bolognese, collezionista e, dal 1788 al 1801, segretario dell'Accademia di belle arti di Brera di Milano[1], scriveva nel 1769 all'abate Giuseppe Ciaccheri, primo bibliotecario della Biblioteca comunale di Siena e iniziatore della raccolta di stampe e disegni ivi conservata, si legge: «... al giorno d'oggi ogni studio ed ogni biblioteca crede suo dovere l'avere una raccolta di stampe; onde svegliare l'animo della gioventù alle belle arti del disegno»[2]. Questa osservazione evidenzia l'aspetto educativo e formativo del collezionismo di fine Settecento che si apriva al pubblico. Le vicende della Biblioteca comunale senese e della formazione delle raccolte d'oggetti d'arte in essa conservate sono esemplari in questo senso. Nel 1759 Sallustio Bandini, arcidiacono della cattedrale senese, dietro pressione del Ciaccheri, fa dono all'Università della sua biblioteca formata da 2.975 opere di diverse materie che egli aveva raccolto soprattutto ad uso dei suoi canonici convinto che «la ignoranza fosse sempre fatale ad ogni ceto e condizione di persone»[3]. La Biblioteca andò rapidamente ampliandosi, non solo di volumi ma anche di oggetti d'arte grazie a successive donazioni di cittadini senesi sollecitati dal Ciaccheri il quale nel 1798 donerà la propria raccolta di libri, disegni, quadri, stampe, bozzetti, ecc[4].

---

[1] Per notizie sul Bianconi si veda: S. SAMEK LUDOVICI, *Bianconi Carlo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, X, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1968, pp. 246-248.

[2] BIBLIOTECA COMUNALE DI SIENA [d'ora in poi BCS], *Carteggio Ciaccheriano*, ms. D VI 25, c. 39.

[3] Citato in C. BASTIANONI - M. DE GREGORIO, *La Biblioteca Comunale*, in *Storia di Siena*, II, Siena, Edizioni Alsaba, 1996, pp. 365-384, p. 365.

[4] Sulle vicende della Biblioteca comunale si vedano: G. GAROSI, *Sallustio Bandini e la fondazione della Biblioteca Pubblica di Siena*, in *Almanacco dei bibliotecari italiani*, 1959, pp. 86-90; D. BRUSCHETTINI, *Il carteggio di Giuseppe Ciaccheri*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», LXXXVI, Roma (1979), pp. 144-205 e C. BASTIANONI - M. DE GREGORIO, *La Biblioteca Comunale...* cit.

Frattanto proprio in quegli anni (1772) veniva aperta all'interno dell'Università senese, in stanze adiacenti a quelle occupate dalla Pubblica libreria e dalle sue collezioni di opere d'arte, una Scuola del disegno rivolta ai ragazzi o agli artigiani che intendessero perfezionare il mestiere. Questa iniziativa sostenuta da Pompeo Neri, segretario del Consiglio di reggenza incaricato di riordinare lo Studio senese, fu caldamente appoggiata dallo stesso Ciaccheri le cui raccolte si troveranno dunque a svolgere una funzione didattica poiché infatti fra le materie insegnate alla Scuola vi erano la copia dai disegni e calchi in gesso in conformità con i programmi di tutte le Accademie di belle arti[5].

Questa preoccupazione pedagogica delle classi illuminate di fine secolo emerge anche dai documenti senesi sulla destinazione e conservazione delle opere d'arte provenienti dalle compagnie laicali soppresse dal granduca Pietro Leopoldo nel 1785; vi si incontra infatti ripetutamente l'indicazione di mettere a disposizione degli allievi della Scuola del disegno e degli intenditori d'arte i quadri di dette compagnie. Parte di quelle opere furono, a tale scopo, trasportate nel Palazzo pubblico; alcune si trovano lì tutt'oggi a costituire il Museo civico[6]. Per quanto riguarda gli affreschi si raccomandavano gli addetti alla custodia di aprire gli ambienti che li conservavano ad ogni richiesta del maestro della Scuola di disegno, dei viaggiatori stranieri o di chiunque avesse interesse a visitarli[7].

Tornando alle collezioni del Ciaccheri e in particolare a quella di grafica che, come abbiamo già detto, costituisce il primo e più antico nucleo della raccolta della Biblioteca comunale di Siena, vediamo che essa è costituita principalmente da opere di scuola senese. In una lettera all'erudito senese Gian Girolamo Carli del 1779 egli parla dettagliatamente dei suoi disegni e stampe e dei criteri da lui adottati per la loro sistemazione[8].

---

[5] Cfr. M. CIAMPOLINI - A. LEONCINI, *La Scuola del Disegno dell'Università di Siena nel Settecento*, Siena 1990. pp. 30-33 ed anche F. MAZZIERI, *L'uso delle stampe antiche nella Storia dell'Istituto d'Arte*, in *Stampe antiche, Catalogo della mostra, Siena, 19 dicembre 1998-30 gennaio 1999*, a cura di C. GNONI MAVARELLI, Siena 1998, pp. 13-14.

[6] Nell'entrone del Palazzo pubblico che introduce al teatro dei Rinnovati era stato costituito già da metà Settecento un museo archeologico pubblico che raccoglieva testimonianze etrusche e romane. Cfr. G.A.PECCI, *Ristretto delle cose più notabili della città di Siena*, Siena, appresso il Bonetti per Francesco Rossi, 1761, p. 84; *Siena: le origini. testimonianze e miti archeologici. Catalogo della mostra, Siena, dicembre 1979 - marzo 1980*, a cura di M. CRISTOFANI, Firenze, L. F. Olschki, 1979, pp. 156-160.

[7] Cfr. E. JACONA, *Sulla conservazione e tutela di opere d'arte nella Siena del 1786*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», XCV (1989), pp. 471-479.

[8] BCS, *Lettere dell'abate G. Ciaccheri all'abate G.G. Carli dal 1775 al 1785*, ms. E VII 2, cc. 80-81. Per notizie sul Carli si veda: C. MUTINI, *Carli Giovan Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XX, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1977, pp. 167-168.

Nella fitta corrispondenza che il Ciaccheri teneva con collezionisti, intenditori e studiosi italiani e stranieri viene descritta in termini coloriti questa sua passione di raccoglitore che, stando alle sue stesse parole, è quasi una mania. Egli sente «l'acquolina in bocca» alla sola descrizione di stampe antiche che «brama» di ricevere dai suoi corrispondenti[9]. Questa passione è guardata con ironia dal Ciaccheri stesso e condivisa con altri suoi concittadini. Egli si preoccupa ad esempio per il Lenzini e per il suo «ardore di raccogliere ritratti» che è una «impresa vastissima ed eccedente le forze di piccola borsa privata» «per distoglierlo da tale mania l'ho consigliato a fare un dono all'università quando i ritratti saranno arrivati al numero di 900»[10].

Ma il criterio collezionistico del Ciaccheri, volto soprattutto alla raccolta di opere senesi, si inserisce in quella tendenza al recupero e allo studio della tradizione figurativa locale iniziatasi a manifestare nel Seicento e che aveva spesso come «movente» la volontà di dimostrare la precedenza di una scuola artistica rispetto ad un'altra. Si pensi al Malvasia (1616-1693) che nella sua opera storiografica *Felsina pittrice* (1678) intese stabilire il primato della pittura bolognese su quella fiorentina giungendo ad inventarsi fonti antiche. Contro di lui il Baldinucci qualche anno dopo (1681) nelle *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in quà*, riaffermava la teoria vasariana della priorità di Cimabue e Giotto nel rinnovamento della pittura italiana. Da queste polemiche nasce peraltro il processo di rivalutazione dei così detti «primitivi» cioè dei maestri anteriori a Giotto che si esprimevano nella «maniera greca», vale a dire secondo lo stile bizantineggiante.

A questo proposito è necessario ricordare la collaborazione del Ciaccheri con il padre Guglielmo della Valle[11]. Lo studioso piemontese, durante il suo soggiorno presso l'Università di Siena come insegnante di teologia, aveva iniziato a raccogliere documenti sulla scuola pittorica senese che non era mai stata studiata sistematicamente, ai fini della stesura delle *Lettere Sanesi sopra le Belle Arti*[12]. Il duplice scopo dell'opera, in tre volumi, era quello di illustrare le peculiarità della scuola pittorica senese fino ad allora confusa con quella fiorentina e di dimostrarne la precedenza.

---

[9] BCS, *Lettere dell'abate G. Ciaccheri...* cit., ms. E.VII.2, cc. 57v e 64.

[10] *Ibid.*, c.112v.

[11] Per notizie sul Della Valle si veda: G. FAGIOLI VERCELLONE, *Della Valle Guglielmo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXVII, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1989, pp. 751-755.

[12] G. DELLA VALLE, *Lettere senesi sopra le belle arti*, Venezia, presso Giovanni Pasquali, 1782, voll. 3.

Moltissimi sono i corrispondenti che si prodigano per procurare al Ciaccheri disegni, stampe e documenti di arte senese a cominciare dal Bianconi che gli procura nel 1769 il taccuino di disegni attribuito a Baldassarre Peruzzi tuttora conservato presso la Biblioteca comunale[13]. Il Ciaccheri è infatti particolarmente interessato agli artisti del Cinquecento e del Seicento senese. Numerose sono le incisioni di Francesco e Raffaello Vanni, Ventura Salimbeni, Rutilio Manetti presenti nella sua raccolta. A proposito di quest'ultimo si può dire che il Ciaccheri ne fu un rivalutatore *ante-litteram*; il Bianconi si congratula infatti con lui per aver trovato le stampe di questo pittore «poco noto ma notevolissimo, la cui fama fu coperta da quella del Vanni [Francesco] ma non troppo a ragione»[14].

Emerge qui la funzione dei disegni e soprattutto delle stampe come strumento visivo di lavoro che sostituiva la fotografia per gli studiosi di storia dell'arte del tempo.

Nelle sue lettere il Ciaccheri rammenta spesso l'amico e concittadino Francesco Gori Gandellini[15], anch'esso appassionato collezionista. Insieme fanno a gara a raccogliere e dare una sistemazione razionale a stampe e disegni di scuola senese. «Cecco adesso vuol collocare in libri le mie stampe senesi, collocandole per cronologia perché, si veda il progresso della pittura ed io mi diverto con i disegni sciolti per legarli in tomi, di questi tomi in foglio già me ne possiedo 14 e forse arriverò a 20»[16]. In altra lettera al Carli (1780) scrive: «Troverete che Cecco ha accomodato tutte le carte senesi in due grossi tomi in forma atlantica»[17]. Nei due volumi si susseguono in ordine cronologico le stampe incollate sulle carte secondo un sistema considerato oggi barbaro, poiché, le colle deteriorano le incisioni, ma seguito da tutti i collezionisti del tempo. C'è una grossa predominanza di stampe che riproducono opere di pittori senesi del Cinquecento e del Seicento. Dopo le incisioni da Matteo di Giovanni, Gerolamo del Pacchia, Peruzzi e Sodoma troviamo la serie di xilografie del Beccafumi con scene di operazioni di alchimia (figg. 1, 2). Seguono riproduzioni da Marco Pino, Riccio, Francesco Rustici, e moltissime incisioni da Francesco Vanni (oltre 70) (fig. 3), da Rutilio Manetti, da Ventura Salimbeni (oltre 30), da Raffaello Vanni (fig. 4) e circa quindici ideate ed eseguite da Ber-

[13] Cfr. D. BRUSCHETTINI, *Il carteggio di Giuseppe Ciaccheri...* cit., p. 163.

[14] BCS, *Carteggio Ciaccheriano*, ms. D VI 25, c. 57.

[15] Francesco era figlio di Giovanni Gori Gandellini autore delle *Notizie istoriche degli intagliatori*, Siena, Pazzini Carli, 1771.

[16] BCS, *Lettere dell'abate G. Ciaccheri...* cit., ms. E VII 2, c. 79.

[17] *Ibid.*, c. 111.

nardino Mei (figg. 5, 6). Il secondo volume comprende le opere dei numerosi incisori senesi attivi a Siena nel Seicento: Bernardino Capitelli (figg. 7, 8), Matteo e Giovanni Florimi (fig. 9), Orazio Brunetti e Bernardino Oppi.

Oltre ad occuparsi dell'incremento delle proprie collezioni il Ciaccheri si prodiga per arricchire le raccolte della Biblioteca dell'Università tanto che nel 1774, facendo un resoconto dello stato in cui si trovava detta biblioteca, egli conta 13.270 volumi fra manoscritti e libri a stampa e oltre 4.000 oggetti d'arte; fra questi 582 stampe donate da Fedro Bandini e rilegate in 9 grossi volumi suddivisi in scuole pittoriche (Toscana, Romana, Lombarda, Veneziana, Francese, Fiamminga) un volume vede raccolte incisioni di Dürer[18]. (figg. 10, 11). Numerose anche le incisioni del lorenese Jacques Callot (figg. 12-13).

Nel 1804 il Ciaccheri muore ma già a partire dal 1798 la Biblioteca dell'Università di Siena aveva dovuto subire i contraccolpi dei rivolgimenti non solo politici di fine secolo.

Nel 1798 infatti un violento terremoto, che portò danni irreparabili a numerosissime opere d'arte senesi, costrinse alla chiusura della Biblioteca dove erano crollate intere scaffalature di libri e si erano rovinati gessi e bozzetti donati in quello stesso anno dall'abate Ciaccheri. Se ne può leggere il resoconto in una testimonianza del tempo: «Erano i gessi, e specialmente i busti, e le statuette in creta avanti il terremoto parte ritti sul pavimento, parte in alcuni tavolati ben fermati alle quattro pareti laterali, e parte disposti, ed attaccati ai muri con le loro basi. Ma quale orrore nel primo ingresso [dentro la biblioteca]! Vedere tutto il suolo ricoperto di corpi stritolati, di teste separate dal busto, di gambe e braccia rotte, e di membra infrante, non poteva suscitare in noi che un'idea trista e malinconica congiunta allo spavento»[19].

Nella primavera del 1799 giunsero a Siena le truppe francesi rivoluzionarie che iniziarono a spogliare la città dei suoi archivi e beni artistici. Contro di loro si scatenò dopo qualche mese la dura reazione del movimento del «Viva Maria» che portò ad una vera e propria guerra all'interno delle mura cittadine con uccisioni, roghi e atti di vandalismo. I francesi cacciati torneranno nell'autunno del 1800. Con il trattato di pace di Luneville del 1801 fra Napoleone e gli austriaci fu costituito il Regno d'Etruria con cui la Toscana venne ceduta ai Borbone di Parma[20].

---

[18] BCS, *Carteggio Ciaccheriano*, ms. D VII 21, c. 272.

[19] A. SOLDANI, *Relazione del terremoto accaduto in Siena il 26 maggio 1798*, Siena, Pazzini, 1798, p. 33.

[20] Cfr. I. TOGNARINI, *L'invasione francese e il «Viva Maria»*, in *Storia di Siena*, II, Siena, Edizioni Alsaba, 1996, pp. 219-248, e bibliografia precedente.

La biblioteca senese dunque dopo la chiusura del 1798 verrà riaperta nel 1803 per essere richiusa nel 1808 in seguito alla soppressione dell'Università decretata da Napoleone all'interno di un programma di riorganizzazione delle università toscane che prevedeva un maggiore sviluppo di quella di Pisa[21]. La biblioteca verrà infine riaperta nel 1810, essa venne dichiarata dipartimentale e dipendente dal Comune come si legge nel nuovo *Regolamento dell'Imperial biblioteca della città di Siena fatto nel 1811*, ad essa viene riunita la biblioteca del soppresso convento di S. Agostino[22]; questa dal 1660 aveva svolto la funzione di biblioteca pubblica[23].

La scelta del nuovo bibliotecario cadde su Luigi De Angelis, erudito e conoscitore d'arte, egli prese il testimone del Ciaccheri proseguendo la sua attività non solo di bibliotecario ma anche di raccoglitore di opere d'arte ampliando e riordinando le collezioni già esistenti nella Biblioteca[24]. Proprio in quegli anni infatti (1808 e 1810) erano state ordinate le soppressioni napoleoniche di conventi e monasteri; le suppellettili sacre, mobili, quadri, manoscritti e tutto ciò che era appartenuto a quegli enti veniva puntigliosamente inventariato per essere poi destinato ad usi diversi. Le tavole furono smembrate, i quadri venduti in piazza del Campo, i mobili sfasciati.

Si può leggere il resoconto polemico del Bandini nel suo *Diario senese* sullo scompiglio provocato in città da quelle ordinanze: «15 giugno 1809. Ieri mattina incominciò lo spoglio delle librerie, delli monasteri delle città e di campagna tanto di frati che di monache e fatto il pretesto speciale di porli in luogo di conservazione per utile pubblico si sono tolti e posti in Prefettura... per un poco staranno in detta stanza di conservazione ed i più pregevoli passeranno a Parigi gli altri a Colle [val d'Elsa] per cartacce»[25]. «Nel campo [piazza del Campo] si è proceduto alla vendita delli mobili, delle quadrerie ed altro del soppresso monastero di S. Agostino e detta mobilia e quadreria ed altro si vedono sparse per la piazza come fosse robba da stalla»[26]. Altrove descrive la piazza del Campo piena delle masserizie dei conventi soppressi che vengono

---

[21] Cfr. F. COLAO, *L'Università dalla Reggenza al governo francese*, in *L'Università di Siena. 750 anni di storia*, Milano, Pizzi, 1991, pp. 67-76 e bibliografia precedente.

[22] BCS, archivio, *Documenti*, 1.2, cc. 290 e ss.

[23] *Ibid.*, 1.3, c. 187.

[24] Una breve storia manoscritta della biblioteca fino alla nomina del De Angelis si trova in BCS, archivio, *Documenti*, 1.2, cc. 104-120. Si rimanda comunque a C. BASTIANONI - M. DE GREGORIO, *La Biblioteca Comunale...* cit., pp. 365-384.

[25] BCS, A.F. Bandini, *Diario Senese*, ms. D II 2 (1809), c. 113.

[26] *Ibid.*, ms. D II 2 (1809), c. 122.

vendute e spaccate e annota desolatamente: «che fa veramente male»[27]. Si calano giù addirittura tutte le campane dai loro campanili, in numero di 74, per essere vendute o fuse[28].

Spogliando la documentazione della Biblioteca comunale relativa a questi anni si assiste alla instancabile attività del De Angelis che cerca di recuperare e salvare tutto quello che può per la Biblioteca e per le raccolte di oggetti d'arte in essa conservati; esattamente come aveva fatto pochi decenni prima il Ciaccheri in occasione delle soppressioni leopoldine. Proprio al De Angelis in questi anni fu dato l'incarico di raccogliere tavole e dipinti per la Galleria d'arte senese ufficialmente costituita nel 1816 e primo nucleo dell'attuale Pinacoteca nazionale di Siena. Nella Galleria confluirono i dipinti della raccolta ciaccheriana e numerosi altri provenienti da conventi e monasteri soppressi[29].

Egli ri reca nelle chiese di Siena e di tutto il territorio per controllare lo stato degli oggetti in esse presenti, alla stregua di un moderno ispettore di Soprintendenza, e spesso invia segnalazioni agli organi competenti affinché si occupino della conservazione delle opere d'arte[30]. Nei casi in cui valuta la necessità di un intervento urgente si preoccupa personalmente di proteggere i beni artistici. Chiede ad esempio al marchese Bichi Ruspoli dei «pannoni» per riparare dei quadri esposti alle intemperie e da lui raccolti per illustrare la «celebre nostra scuola pittorica», per «il bene della patria» e per la «pubblica utilità»[31].

Particolarmente importante per l'incremento del patrimonio librario della Biblioteca fu l'acquisizione delle biblioteche dei monasteri di Monte Oliveto Maggiore e di San Benedetto fuori porta Tufi e dei conventi di S. Agostino, S. Spirito e Lecceto.

Non si trovano invece notizie esplicite sul recupero di stampe o disegni[32]; questi infatti giungevano alla Biblioteca principalmente grazie a donazioni di collezionisti privati. Il De Angelis tuttavia si fa carico di ampliare la raccolta di grafica acquistando presso gli stampatori e i mercanti ulteriori pezzi, soprattutto di scuola senese stando a quello che si legge in alcune ricevute di Andrea Lenzini, mercante senese che vendeva in Piazza del Campo e Guglielmo Piat-

---

[27] *Ibid.*, ms. D II 4 (1811), c. 9.

[28] *Ibid.*, ms. D II 4 (1811), c. 93.

[29] Cfr. A.M. GUIDUCCI, *La Pinacoteca*, in *Storia di Siena*... cit., pp. 401-412 e bibliografia precedente.

[30] BCS, ARCHIVIO, *Documenti*, 1.3 (1812), c. 238v.

[31] *Ibid.*, 1.2 (1811), c. 336.

[32] Con la sola eccezione di tre stampe del monastero di S. Benedetto ai Tufi, *Ibid.*, 1.1 (1811), c. 177).

ti, stampatore fiorentino[33]. Si procura incisioni presso Giovanni Vanni stampatore senese che stava pubblicando a fascicoli riproduzioni e notizie delle «migliori pitture che esistono in questa patria»[34]. Nel 1828 da Ferdinando Mazzi acquista quattro stampe con monumenti senesi[35].

Egli aveva del resto molto chiara la situazione della raccolta di arti grafiche della Biblioteca; ne è testimonianza l'inventario del 1810[36] in cui il De Angelis, con il precedente inventario alla mano steso da Lorenzo Ilari, aiuto bibliotecario del Ciaccheri, riscontra ogni singolo pezzo, correggendo cifre ove osserva errori di calcolo e aggiungendo annotazioni critiche. Le oltre 3.000 stampe raccolte in cartelle e volumi erano divise per scuole pittoriche e per artisti o per soggetti iconografici; vi sono per esempio le serie di ritratti di uomini e donne illustri e di vedute. I disegni erano rilegati in oltre 50 volumi in cartapecora o cartone. Fra questi vengono rammentati e tenuti in gran conto i trattati di architettura e i taccuini di disegni architettonici in particolare quelli attribuiti a Baldassarre Peruzzi e a Giuliano di Francesco da S. Gallo e il trattato di Francesco di Giorgio Martini.

Il De Angelis muore nel 1832.

Negli anni successivi giunsero altre donazioni di scarsa entità che incrementarono la raccolta della Biblioteca rendendola tuttavia sempre più eterogenea. Nel 1835 ad esempio il marchese Ruspoli dona stampe cinesi[37].

Fra le donazioni più consistenti vi fu quella dell'architetto senese Agostino Fantastici che nel 1845 dona la sua raccolta di disegni con paesaggi, prospettive e vedute di Roma, insieme a numerosi volumi di architettura[38]. Nel 1850 il marchese Leopoldo Feroni di Firenze, marito di Caterina de' Gori Pannilini, nobildonna senese, dona la sua biblioteca, con manoscritti e una trentina di stampe in cartelle e sciolte[39]. Nel 1862 Giovanni Maria Pieri dona la raccolta di disegni acquerellati con vedute di castelli, ville e parrocchie dello Stato senese eseguite da Ettore Romagnoli[40].

---

[33] *Ibid.*, 1.1, c. 47v (1810); c. 49 (1813); c. 312 (1813); c. 51 (1814).

[34] *Ibid.*, 1.5, c. 69 (1824); si veda anche *Documenti*, 1.5, c. 199 (1824).

[35] *Ibid.*, 1.7, cc. 245 e 255.

[36] BCS, L. DE ANGELIS, *Inventario del Museo e degli oggetti d'arte esistenti nelle stanze dell'imperial e R. Università di Siena*, 1810, ms. Z II 33.

[37] BCS, archivio, *Registro dei doni* 1.

[38] *Ibid.*

[39] ARCHIVIO DEL COMUNE DI SIENA, (da ora in poi ACS), *Postunitario*, XA, categoria XII, n. 26

[40] BCS, archivio, *Registro dei doni* 1.

Ma dovranno passare un paio di decenni prima che si giunga alla più grossa donazione che alla fine del sec. XIX incrementerà enormemente le raccolte della Biblioteca e in particolare quelle di grafica.

Si tratta della donazione di Giuseppe Porri, libraio e tipografo senese, figlio di Onorato della cui collaborazione spesso si era avvalso il De Angelis per procurarsi libri e stampe e per rilegare i volumi della biblioteca. Il loro negozio fu un punto di riferimento per gli intellettuali senesi e di passaggio; nella libreria si faceva commercio di libri nuovi e soprattutto si raccoglievano quelli antichi d'argomento senese[41].

Il 24 febbraio 1886 dunque il cavalier Giuseppe Porri con legato testamentario lasciò alla biblioteca tutte le sue collezioni: monete, sigilli, stampe (1.473 sciolte, 8.346 raccolte in 52 volumi, 6.484 ritratti in 47 volumi) e disegni (circa 232 di *poco pregio*), inoltre tessere, medaglie, orazioni e autografi. Le opere di arte grafica erano state raccolte dal Porri senza un particolare criterio o interesse specifico come invece era avvenuto nel caso del Ciaccheri e del De Angelis. Egli stesso ammette di avere una acritica mania compilativa che lo spinge a raccogliere di tutto: «... i' mi son tale che farei gran conto di una raccolta di spilli e di aghi se fosse possibile di rintracciarne una serie che partendo dalla loro invenzione venisse fino a' nostri giorni»[43].

Le donazioni di stampe e disegni continueranno fino ai primi decenni di questo secolo[44].

In occasione della *Mostra dell'antica arte senese* (1904) oltre quattrocento stampe esularono presso il Palazzo pubblico[45] e lì restarono per costituire il Museo topografico che illustrava le vedute di Siena e del suo territorio e metteva in mostra i ritratti dei personaggi illustri senesi.

La ricca collezione della Biblioteca comunale è stata parzialmente inventariata e pubblicata a piccole sezioni in occasione di mostre monografiche. Vi si attinge ogni volta che si intendono illustrare le tradizioni locali come la corsa del Palio o esaltare la storia di Siena; oggi proprio come duecento anni fa.

---

[41] Sul Porri si veda C. BASTIANONI - M. DE GREGORIO, *Introduzione* in *Gli autografi Porri della Biblioteca Comunale di Siena. Catalogo*, 1982, pp.V-XXI.

[42] ACS, *Postunitario*, X XV.A n. 23, fasc. XVI

[43] Citato in C. BASTIANONI - M. DE GRAGORIO, *Introduzione*, in *Gli autografi Porri...* cit., p. V.

[44] BCS, archivio, *Registri dei doni*.

[45] Cfr. *Mostra dell'antica arte senese, Catalogo, Siena, Palazzo Pubblico, aprile-agosto 1904*, Siena, Lazzeri, 1904; C. RICCI, *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra dell'antica arte senese*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1904



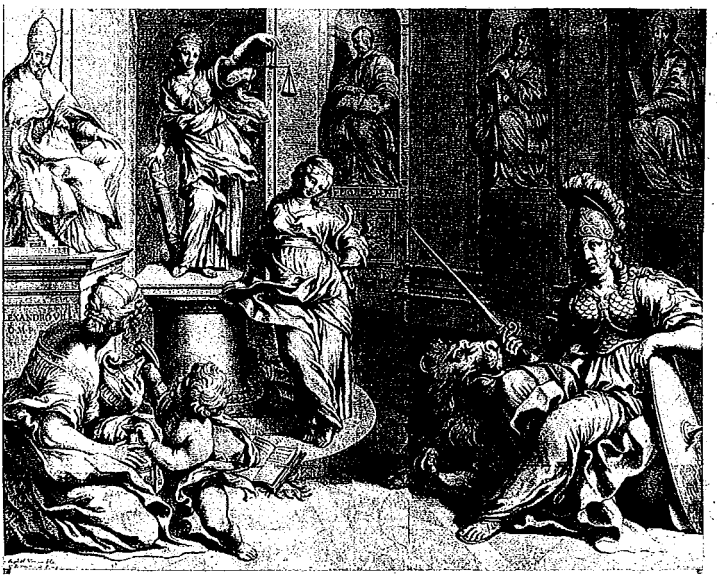
1) DOMENICO BECCAFUMI, *Operazioni alchemico-metallurgiche*, 1530-35, xilografia. Siena, Biblioteca comunale.



2) DOMENICO BECCAFUMI, *Operazioni alchemico-metallurgiche*, 1530-35, xilografia. Siena, Biblioteca comunale.

3) FRANCESCO VILLAMENA da FRANCESCO VANNI, *Stemma Petrucci con figure allegoriche*, inizio sec. XVII, incisione. Siena, Biblioteca comunale.





4) CORNELIO BLOEMAERT da RAFFAELLO VANNI, *Allegoria per Alessandro VII*, metà sec. XVII, incisione. Siena, Biblioteca comunale.

5) BERNARDINO MEI, *Allegoria Chigi*, metà sec. XVII, incisione. Siena, Biblioteca comunale.



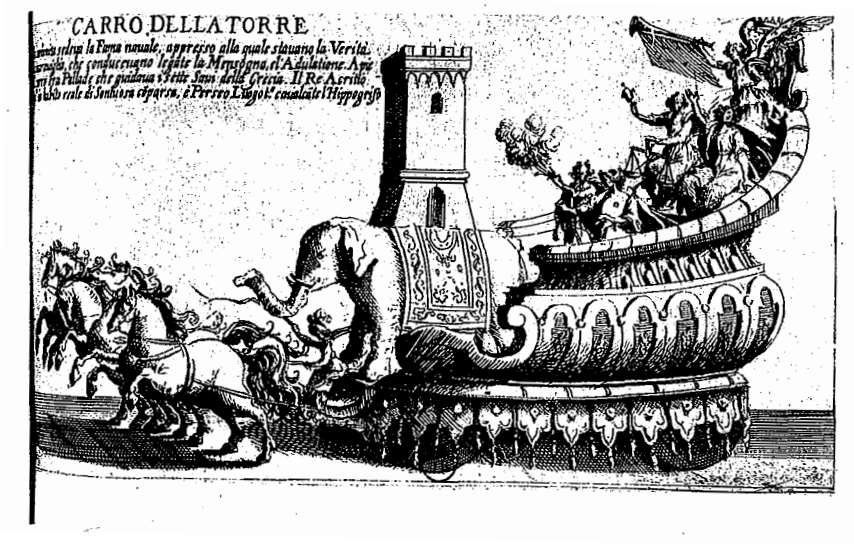
6) BERNARDINO MEI, *Allegoria Chigi*, metà sec. XVII, incisione. Siena, Biblioteca comunale.

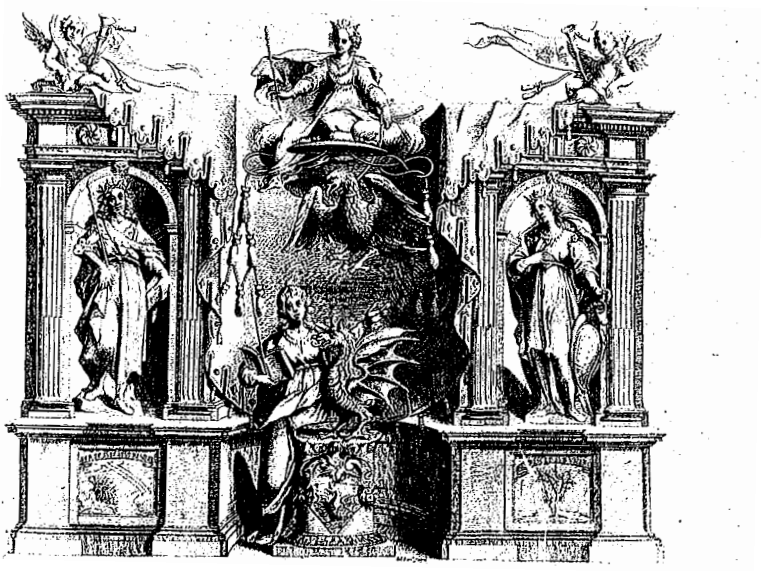




7) BERNARDINO CAPITELLI, *Frontespizio della serie dei carri delle contrade*, 1632, incisione. Siena, Biblioteca Comunale.

8) BERNARDINO CAPITELLI, *Carro della contrada della Torre*, 1632, incisione. Siena, Biblioteca Comunale.





9) GIOVANNI FLORIMI, *Stemma Borghesi con figure allegoriche*, inizio sec. XVII, incisione. Siena, Biblioteca comunale.

10) ALBRECHT DURER, *Suonatori*, 1536, incisione. Siena, Biblioteca comunale.



11) ALBRECHT DURER, *Allegoria della morte*, sec. XVI, incisione. Siena, Biblioteca comunale.





12) JACQUES CALLOT, *I balli di Sfessania*, sec. XVII, incisione. Siena, Biblioteca comunale.

13) JACQUES CALLOT, *Le miserie della guerra*, sec. XVII, incisione. Siena, Biblioteca comunale.



IV

IL PATRIMONIO ORIGINARIO MARCHIGIANO

CRISTIANO GIULIO SANGIULIANO - MARTA PIVETTA

Il patrimonio storico-artistico originario nel territorio marchigiano attraverso i documenti *

Tra l'aprile e l'agosto del 1810 Antonio Boccolari, giovane professore dell'Accademia di belle arti di Modena, compie una ricognizione completa dei tre dipartimenti del Metauro, Musone e Tronto (corrispondente circa al territorio delle attuali Marche) con l'incarico, conferitogli dal Ministero dell'interno del Regno d'Italia, di prendere visione dei dipinti presenti nelle chiese e conventi delle corporazioni soppresse e di scegliere quelli ritenuti di maggior pregio. Scopo di questa selezione era determinare quali opere dovessero entrare a far parte di un «patrimonio demaniale» in parte vincolato al territorio d'origine, in parte destinato ad essere prelevato dal territorio marchigiano. Infatti, finalità prima della missione ministeriale era l'arricchimento delle costituende raccolte

* Questo intervento riferisce di un lavoro di ricerca, attualmente in corso, svolto da un gruppo di ricercatori composto dagli autori dello stesso e da Franca Zuccoli, sotto la supervisione di Eleonora Bairati. Il coordinamento dell'iniziativa è affidato al prof. Nicola Raponi, che ringraziamo per la sua disponibilità e l'insostituibile sostegno e indirizzo. Un particolare ringraziamento anche a Matteo Ceriana, senza il cui appoggio questo lavoro non sarebbe stato possibile, a Pierluigi De Vecchi, il cui alto magistero continua ad essere per noi di esempio e modello e, naturalmente, al Comune di Tolentino, che liberalmente finanzia l'intera ricerca. La collaborazione tra i ricercatori è stata strettissima e risulta difficile separare responsabilità, difetti e metodi. Se dunque gli errori e le inesattezze nella stesura sono attribuibili agli autori, gli eventuali meriti della ricerca andranno attribuiti a tutto il gruppo dei collaboratori.

In particolare, la stesura della prima parte dell'intervento si deve a C. G. Sangiuliano mentre la seconda a M. Pivetta.

Il fine di questa ricerca è ricostruire le vicende del patrimonio artistico marchigiano «originario», da intendersi non nel senso di una integrità (storicamente sempre relativa) ma nella definizione storica di «stato-condizione» in un preciso arco cronologico, quello cioè della dominazione napoleonica in Italia (1796-1815).

nazionali mediante l'invio a Milano di opere da distribuire tra la neonata Pinacoteca di Brera e le altre due Pinacoteche nazionali (Bologna e Venezia), da utilizzare per scambi o, in piccola parte, da alienare (vendita).

La necessità di svolgere una serie di sopralluoghi nelle Marche alla ricerca di opere per la Pinacoteca di Brera era stata segnalata già nel 1809 da Andrea Appiani, allora commissario per le Belle arti e conservatore della stessa Pinacoteca[1].

A Boccolari, che agisce come delegato del Governo o, più precisamente, della Direzione generale della pubblica istruzione, viene affiancato come secondo delegato il ferrarese Giuseppe Santi, il cui ruolo, pur ufficialmente a parità di incarico, sarà indiscutibilmente minore. Appare infatti evidente nei documenti come la selezione delle opere fosse quasi interamente affidata al solo Boccolari; Santi, che pure firma i verbali, non appare citato nel corpo del documento come responsabile delle scelte e sembra addirittura che in certe zone (come nel Tronto) non sia presente al fianco di Boccolari. È quindi la figura di Boccolari, meritevole di ulteriori approfondimenti, ad emergere con vigore; probabilmente l'affiancamento di un secondo delegato trovava la sua ragione nell'esigenza di un reciproco controllo.

L'attuale territorio delle Marche viene annesso al Regno d'Italia solo nell'aprile del 1808: esso è composto dai tre dipartimenti del Metauro (capoluogo Ancona), del Musone (capoluogo Macerata) e del Tronto (capoluogo Fermo), a loro volta suddivisi in distretti e cantoni.

L'annessione al Regno è dunque un fenomeno che interessa il territorio marchigiano in una fase tarda rispetto al restante territorio italiano; così anche le requisizioni sistematiche da parte del governo napoleonico avvengono in una fase successiva rispetto a quelle compiute nei dipartimenti del nord del Regno.

Oltre a ciò, il processo di requisizione è ora di natura ben diversa, come chiariremo più avanti, rispetto a quello che aveva investito il territorio italiano nel corso della prima campagna napoleonica (1796-99).

Grazie all'esperienza accumulata nelle precedenti operazioni (i dipartimenti di Basso Po, Crostolo, Panaro, Reno e Rubicone erano stati visitati nello stesso anno dal medesimo Boccolari) l'operazione procede fulminea e

[1] Nella lettera datata 8 gennaio 1809 indirizzata al ministro dell'Interno Appiani propone di recarsi «ne' Dipartimenti del Metauro, Musone e Tronto, ricchi di segreti dipinti» in quanto «niuna ispezione relativa è stata ancor fatta». Così, in un documento datato 7 aprile 1809, Appiani segnala un quadro del Domenichino esistente a Fano (ARCHIVIO DI STATO DI MILANO, *Studi, Parte moderna*, cartella 103, fasc. 1).

inarrestabile, secondo un modello già sperimentato nella sua efficacia operativa, in gran parte dovuta alla modernità dell'organizzazione amministrativa. I due delegati, al loro arrivo, sanno già quali sopralluoghi effettuare, incontrano dei funzionari incaricati di accompagnarli (solitamente uno dell'amministrazione centrale e uno di quella locale) avvertiti con largo anticipo, così come parroci, rettori e custodi delle chiese; nelle lettere che accompagnano Boccolari e Santi e nei dispacci governativi inviati viene richiesto alle autorità locali di fornire la massima assistenza possibile ai delegati, di contribuire, se necessario, a qualunque spesa e di fornire tutta la documentazione necessaria relativamente al patrimonio storico-artistico esistente nelle chiese e nei conventi soppressi.

Indicativa a questo proposito è la seguente lettera del prefetto del Dipartimento del Tronto diretta a podestà, sindaci ed agenti demaniali (22 luglio 1811):

«Si presenta munito di questa mia credenziale il Sig. Boccolari Professore dell'Accademia di belle arti in Modena. Seguendo le precise intenzioni di S.A.I. il Principe Vice Rè è questi delegato da S.E. il Sig. Conte Ministro dell'Interno a visitare, scegliere e far trasportare tutti i migliori quadri esistenti nelle Chiese o Corporazioni soppresse, ed ora devoluti al Demanio.

A ben riuscire in questa impresa ha d'uopo il Sig. Boccolari di tutta l'assistenza, di tutto l'interessamento per parte dei Sig.i Podestà, Sindaci ed Agenti Demaniali, ai quali dovrà ricorrere, ed io particolarmente a ciò interessato dal Sig. Conte Consigliere di Stato Direttore Generale della Pubblica Istruzione non posso ameno dal non raccomandare il predetto Sig. Boccolari.

Primo, e miglior accoglimento sarà quello di fornire al Sig. Boccolari un comodo, e decente alloggio. La compiacenza, e gentilezza de' comodi Cittadini, e delle stesse Autorità non assicura intieramente per quest'oggetto, il quale in comuni intieramente sforniti di alloggi venali riesce del maggiore imbarazzo. Trattandosi poi anche che la sua dimora non potrà essere che brevissima gli si forniranno in seguito tutte le più precise cognizioni locali sul numero delle Chiese, Conventi od altri Edifici Demaniali, che racchiudano tele, tavole, od altri dipinti a fresco degni di far parte della scelta, e di essere trasportati non omettendo le più particolari, ed esatte notizie intorno ad esse opere.

Dovendo poi tutti i pezzi riconosciuti di buon autore essere tolti dai loro posti, imballati, e trasportati a quei Depositi Centrali, che il Sig. Delegato indicherà, e dovendo tutte le relative spese stare per il momento a carico dei rispettivi Comuni sarà cura dei Sig.i Podestà, e Sindaci di somministrare tutti gli opportuni mezzi d'imballaggio, trasporto, tenendo accurata, e distinta nota di tutte le spese, che occorreranno. Questa nota stesa in carta bollata firmata dal Podestà, o Sindaco e vidimata dal Sig. Delegato sarà quindi a me trasmessa in duplo, a me spettando il provocarne l'immediato rimborso dalla Direzione Generale della Pubblica Istruzione.

Quei quadri, che il Sig. Delegato non stimasse opportuno di far immediatamente trasportare saranno dal medesimo Delegato consegnati alle rispettive Autorità locali, che ne diveranno depositarj, e custodi fino al punto in cui verrà altrimenti ordinato, rilasciandone apposita ricevuta al Sig. Boccolari, e copia di tal ricevuta parimenti dovrà spedirsi in aggiunta alle note sovraccenate.

Convinto già per l'esperienza d'altri simili casi, che i Sig.i Podestà, e Sindaci si fanno sempre un pregio d'assistere con tutto zelo, e premura i delegati Governativi, confido che anche l'egregio Sig. Boccolari riceverà eguali attestati di compiacenza pei quali godo già d'anticipare i miei ringraziamenti ai Sig.i Podestà, Sindaci, ed Agenti Demaniali nell'atto che ho il piacere di attestare loro la mia più distinta stima»[2].

I funzionari locali provvedevano anche a diversi sopralluoghi preliminari per stabilire il percorso da compiersi, sulla base della presenza o meno di opere degne di attenzione: ad esempio, un documento senza data riporta lo

«Itinerario pel Sig. professore per la gita d'Ascoli:

Grottamare (S. Benedetto): non si sa se vi sian quadri, pure passando si posson prendere notizie

Monte Prandone: qui deve esservi qualche quadro, come all'elenco

Ascoli: come all'elenco

Offida, Ripatransone, Montalto, Monte di Nove, Monte Rubbiano, Fermo: ritornando d'Ascoli per la Montagna senza deviare dalla strada si potrebbe passare per i paesi descritti, ma non vi è alcun dato sicuro, che vi siano quadri meritevoli dell'incomodo»[3].

Dopo aver compiuto questi sopralluoghi preliminari, le autorità locali stilavano dunque elenchi dettagliati relativi alla consistenza e alla natura delle opere presenti sul territorio, completi di tutte le informazioni che potevano essere fornite circa la qualità, l'iconografia, l'attribuzione dell'opera stessa, la proprietà, l'ubicazione, con l'aggiunta di liste delle chiese demaniali di vecchia e nuova avocazione. Risulta come conseguenza di questa prima selezione che non tutte le città e non tutte le chiese erano visitate e chiamate a contribuire con opere alla formazione del patrimonio demaniale.

I sopralluoghi di Boccolari e Santi hanno inizio nel Metauro; nei primi giorni di giugno i delegati si spostano nel Musone; a metà del mese di luglio il solo Boccolari (probabilmente) si trasferisce nel Tronto dove, in agosto, si concludono le operazioni. In poco più di quattro mesi Boccolari e Santi visitano una settantina di paesi e città delle Marche, passando anche più di una volta

[2] ARCHIVIO DI STATO DI MODENA, *Boccolari*, filza 10, mazzo 57.

[3] *Ibid.*, mazzo 58.

da Pesaro, Ancona, Macerata[4]. Ancora oggi impressionano la capillarità dell'esplorazione, evidente anche ad una prima scorsa dei dati numerici provvisori che si riferiscono alla scelta delle opere (parzialmente riportati più avanti), e la sua rapidità, soprattutto se si tengono presenti le inevitabili difficoltà di spostamento all'epoca.

Le visite a chiese e conventi procedono spedite e senza intralci: pochissimi sono i casi di reclami, proteste, reazioni, tutti accuratamente annotati, ma sostanzialmente ininfluenti. Non sono normalmente interessate dai sopralluoghi le cappelle private e gli altari ancora officiati. Per quello che riguarda invece le opere di proprietà privata presenti in chiese o conventi di corporazioni soppresse è utile ricordare che generalmente non venivano requisite eccetto che nei casi dubbi, in cui le opere venivano comunque notificate, riservando ai privati la possibilità di reclamare; i reclami furono comunque pochissimi. Le chiese ancora aperte e officiate spesso non vengono neanche visitate, in ogni caso si cerca di non asportarne dipinti o, quantomeno, di sostituirli con copie (come vedremo più avanti).

I dipinti «preservati dalla vendita» per il loro «valore» riconosciuto vengono sigillati con le iniziali dei due delegati (A.B.G.S.) e poi consegnati alle autorità municipali che si impegnano a custodirli in attesa di ulteriori istruzioni o, in percentuale minore (quelli ritenuti di maggior «pregio»), imballati e spediti ai centri di spedizione da cui partiranno per Milano.

Il rapido svolgersi dei sopralluoghi viene descritto dettagliatamente nei numerosissimi processi verbali stesi, in copia almeno triplice, per ogni località visitata e, in alcuni casi, anche per singole chiese:

«Regno d'Italia

Cagli questo giorno 10 maggio 1811

Si è presentato avanti di noi Zamperoli Franco Podestà di questa Comune il Sig. Antonio Boccolari incaricato del Ministero dell'Interno alla scelta de' dipinti pregievoli di ragione dello Stato rendendoci ostensibile un'ordinanza del Prefetto di questo

[4] In una lettera indirizzata al direttore generale della Pubblica istruzione datata 4 settembre 1811 Boccolari, allora a Modena dopo aver concluso la missione, afferma di aver «perlustrato» con Santi in sette mesi e 20 giorni più di cento città, con evidente riferimento anche ai Dipartimenti dell'Emilia e della Romagna, visitati a partire da gennaio (*Archivio storico dell'Accademia di Brera, Carpi* A VI 26). Il documento riporta una nota relativa al «libro, che si degnò inviarmi contenente l'Elenco dei Quadri e Monumenti d'Arti che trovansi nel regno», segnalazione interessante per un'ulteriore indagine sull'impiego o meno da parte dei commissari di «guide» che li orientassero nella scelta delle opere.

Dipartimento del Metauro diretta ai signori vice Prefetti, podestà, Sindici e Delegati in cui viene autorizzato alla scelta anzidetta e s'incaricano i i signori Vice Prefetti, Podestà e Sindici anzidetti, non solo a prestarli assistenza, ma anche ad improntar le spese d'imballaggio e trasporto insino a Pesaro.

Il funzionario Sig. Boccolari ha fatta istanza di voler visitare tutte le chiese demaniali e locali e aderendo noi a questa richiesta in concorso del sig. Ottaviani Antonio Delegato Demaniale e per il Culto in questo Cantone di Cagli, partendo da questa residenza municipale, prima di tutto insieme ci siamo resi al soppresso convento e chiesa di San Domenico; Il sig. Boccolari niente trovò di pregevole nel Convento. Discesi in chiesa, e fatte le debite osservazioni, scelse a vantaggio del Ministero:

un quadro rappresentante i SS. Pietro, Paolo, la Madonna e coro d'angeli della scuola del Barocci che fu trovato lungo piedi nove, largo piedi cinque e mezzo romani.

Proseguendo allora l'eame degli altri dipinti di detta chiesa non vi ha trovati che scarsi e tra questi alcuni miliori che possono servire, e decorare la Casa Municipale... quindi li consegnò a questo sig. Podestà, onde ne faccia quel uso che li verrà prescritto dalla superiorità e per la loro identità li munì di bollo in Cera Lacca portante una cifra composta dalle lettere A.B.G.S. e furono i seguenti...»[5].

Nei centri di raccolta, corrispondenti ai capoluoghi dei dipartimenti o alle località principali, i dipinti venivano imballati in casse (a cui venivano assegnati un numero e una lettera di riferimento) contenenti un numero variabile di quadri di provenienza varia (i criteri erano, probabilmente, quelli della dimensione e/o dello stato di conservazione, rispondenti ad esigenze diverse di funzionalità, costo, conservazione). Le casse, a cui era allegata una descrizione del contenuto, venivano poi inviate ai centri di spedizione (porti sull'Adriatico) di Pesaro, Ancona e da qui a Milano.

Le casse erano costruite da maestranze locali con estrema cura ai fini di tutelare le opere lungo il percorso; la spesa, come visto sopra, era a carico delle singole municipalità che sarebbero poi state rimborsate dal Governo, dietro presentazione di una nota spese. Le opere spedite a Milano erano qui sottoposte ad ulteriore selezione (destinate alle sale della Pinacoteca di Brera, alle altre due pinacoteche nazionali o ad altre sedi, come licei o chiese del territorio lombardo e, se necessario, a restauro). Poteva anche accadere che le opere spedite non fossero giudicate, nel complesso, di tal valore da valere la spesa sostenuta, come nel caso delle opere spedite in 13 casse da Pesaro nel giugno 1811,

---

[5] Il documento è presente presso l'Archivio di Stato di Modena in due copie sostanzialmente identiche (*Boccolari*, filza 9, mazzo 51, «verbali numerati» nn. 7 e 13). Già pubblicato in larga parte in: O. BARACCHI GIOVANARDI, *Le soppressioni napoleoniche del 1811 e il patrimonio ecclesiastico dei dipartimenti del Metauro, del Musone e del Tronto*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche», XCVIII (1995), pp. 293-96.

con le annotazioni a tal proposito dell'allora segretario dell'Accademia di Brera, cav. Giuseppe Zanoja[6].

La documentazione conservataci è amplissima e diversificatissima ne è la tipologia: venivano stilati elenchi di opere conservate in singole chiese e di tutte le opere presenti in ogni località (questi primi spesso non datati e precedenti ai sopralluoghi di Boccolari e Santi); verbali di requisizione e di consegna alla municipalità; elenchi di opere contenute nelle casse utilizzate per le spedizioni; elenchi complessivi che accompagnavano le grosse spedizioni per Milano; elenchi di controllo all'arrivo delle opere a Milano e così via. A questi elenchi sono da aggiungere una serie di lettere e documenti ufficiali riguardanti le requisizioni e, naturalmente, l'inventario napoleonico, documento che ufficializza l'inserimento delle opere giunte a Milano nel patrimonio della Pinacoteca di Brera.

Di molti di questi documenti (ad esempio i verbali di requisizione e consegna e gli elenchi di spedizione), una delle varie copie stese è certamente rimasta nelle Marche e nella gran parte dei casi risulta reperibile negli archivi locali. La maggior parte della documentazione, però, è attualmente conservata tra Milano e Modena, fortunatamente conservata quasi nella sua integrità.

L'archivio privato della famiglia Boccolari (di cui è parte preponderante la documentazione riguardante Antonio) è infatti confluito nell'Archivio di Stato di Modena; i documenti pervenuti a Milano sono divisi tra l'Archivio di Stato e i due archivi braidensi della Soprintendenza ai beni artistici e storici e dell'Accademia (che originariamente formavano un archivio comune, poi smembrato secondo criteri tuttora misteriosi, ma probabilmente non del tutto casuali)[7]. Questi di Modena e Milano sono i documenti che abbiamo preso in considerazione, mentre è stato deciso di tralasciare, almeno in una prima fase, la documentazione rimasta *in loco*; scelta dettata anzitutto da motivazioni di opportunità logistica (i documenti nelle Marche sono probabilmente dispersi in decine di archivi diversi), in secondo luogo dal fatto che una verifica degli archivi locali non sembrava necessaria. Infatti, la documentazione in nostro possesso appare completa ed esauriente: quasi tutte le opere sono citate più di una volta, ognuno dei paesi visitati è presente in più documenti che si confer-

[6] ARCHIVIO DI STATO DI MILANO, *Studi, Parte moderna*, cartella 351.

[7] ARCHIVIO DI STATO DI MODENA, *Boccolari*, filza 9, mazzi 50, 51, 52, 53 e filza 10, mazzi 57 e 58; ARCHIVIO DI STATO DI MILANO, *Studi, Parte moderna*, cartelle 321, 351, 358, 359, 378 - *Amministrazione religione*, cartella 213/3 - *Autografi* (Pittori), cartella 103; ARCHIVIO DELLA SOPRINTENDENZA AI BENI ARTISTICI E STORICI DI MILANO, *Archivio antico*, parte I; ARCHIVIO STORICO DELL'ACCADEMIA DI BRERA, *Carpi*, A VI 25 e 26.

mano e si rafforzano a vicenda[8]. Questo, se non esclude la necessità di verifiche ulteriori, ci ha spinto al momento a privilegiare una prima sistemazione del materiale e un inquadramento generale dei problemi.

Molti studiosi si sono già occupati di questa imponente mole documentaria, ma prevalentemente in funzione di ricerche riguardanti le vicende di singoli dipinti: solo per fare un esempio recente, i documenti conservati nell'archivio della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Milano sono stati più e più volte utilizzati, nel corso della compilazione del recente catalogo della Pinacoteca di Brera, per stabilire l'esatta provenienza delle opere[9]. Esistono anche studi che, pur riguardando intere sezioni di questo complesso patrimonio documentario, risultano però, per vari motivi, insoddisfacenti.

Una prima ricognizione era stata tentata da Anselmo Anselmi di Arcevia nel 1892, ma l'impresa era stata interrotta dalla morte dell'autore[10]. Ricordando questo primo abbozzo e proponendosi di completare il quadro delle «Spogliazioni di opere d'arte fatte alle Marche sotto il primo Regno Italico», Luigi Centanni pubblicava nel 1950 un suo studio[11], condotto sui documenti presenti nell'Archivio di Stato di Milano e negli indici e schedari di Brera. Il meritorio e pionieristico lavoro risente, oltre che di una certa incompletezza e di una selettività non sempre pienamente condivisibile, della mancanza di ogni indicazione per quelle che riguarda provenienza e collocazione dei documenti, che risultano così non (o solo faticosamente) identificabili e verificabili.

Orianna Baracchi, in anni più vicini trascrive i documenti dell'archivio Boccolari[12]. L'operazione, abbastanza estesa, è pur sempre largamente incompleta e lascia insoddisfatti. La trascrizione, fitta di errori di stampa, spesso è incerta, approssimativa e caotica; soprattutto manca, a giudizio dello storico dell'arte, il necessario lavoro di sistemazione, interpretazione e, soprattutto, indicizzazione del materiale documentario. Il lavoro della Baracchi, comunque importante per aver finalmente fissato l'attenzione su Boccolari, mira più che altro a ricostruire le modalità generali dell'attività del delegato, ma è mal utiliz-

---

[8] La maggiore lacuna riguarda, al momento, una cartella riguardante il dipartimento del Tronto che dovrebbe essere conservata all'Archivio di Stato, ma che non è stato possibile finora individuare. La lacuna è da tener presente ma, per i motivi addotti nel testo, non nuoce, almeno a nostro giudizio, alla completezza della ricerca e alla affidabilità dei dati acquisiti.

[9] *Pinacoteca di Brera*, Milano, Electa, 1988-1996.

[10] A. ANSELMI, *Ancora dei quadri marchigiani depositati nelle chiese di Lombardia*, in «Arte e Storia», XXI (1892), pp.69-79.

[11] L. CENTANNI, *Le spogliazioni di opere d'arte fatte alle Marche sotto il primo Regno Italico*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Marche», serie VII, V (1950), pp.73-124.

[12] O. BARACCHI GIOVANARDI, *Le soppressioni napoleoniche del 1811 ... cit.*

zabile da chi voglia ricostruire il complesso tessuto su cui questa attività si è esercitata o da chi voglia seguire le vicende di singole opere. Si può quindi affermare che a tutt'oggi manca ancora un lavoro complessivo, soddisfacente dal punto di vista archivistico e facilmente utilizzabile dagli storici e dagli storici dell'arte in particolare; l'ambizione di colmare questa lacuna è quindi il punto di partenza della nostra ricerca.

Lo spoglio dei documenti è stato accompagnato dalla preparazione di un apposita strumentazione informatica, allestita tenendo soprattutto presente la facilità di utilizzo da parte di eventuali utenti. Non è stato disegnato un *software* specifico, ma si è utilizzato un database comunemente in commercio, da noi adattato per l'uso. Sono state approntati due tipi di schede relative ai dati riguardanti rispettivamente i documenti e le opere d'arte (il cui modello viene qui presentato (fig. 1) con l'avvertenza che, essendo il lavoro *in progress*, modificazioni sono possibili); in questo secondo tipo di scheda sono state trasferite tutte le informazioni riguardanti ogni opera d'arte rinvenuta nei documenti.

Per quanto riguarda la compilazione delle schede va osservato che questo lavoro, essendo opera di storici dell'arte frequentatori di archivi e non di archivisti puri, privilegia l'uniformità delle informazioni relative alle opere a scapito, alcune volte, della completezza della trascrizione: si perde, ad esempio, lo spessore delle varianti grafiche e ortografiche (ad esempio risultano unificati «apostolo» e «appostolo» o «Madonna col Bambino» e «Madonna e il Bambino») al fine di rendere più facilmente identificabile il dipinto e leggibile la scheda. Tutti i casi dubbi (pochi, del resto) o le varianti significative (a nostro giudizio) a qualunque titolo sono stati segnalati riportando tutte le forme presenti nei documenti. Nel caso, ad esempio, delle indicazioni di dimensione, sono segnalate anche le divergenze minime e le differenti scale metriche utilizzate: le variazioni di misura possono infatti suggerire eventuali interventi sull'opera. Grande attenzione è stata portata al campo «Stato di conservazione», attenzione che del resto riflette quella degli stessi delegati governativi per la materialità dell'opera, chiaro indice del dirigersi verso pratiche di tutela materiale e di restauro (capitolo importante nel processo di musealizzazione a cui le opere selezionate vanno incontro) assolutamente moderne. Dato significativo è come non appaiano quasi mai nei documenti informazioni relative ad una possibile datazione, mentre in tutti i casi possibili si tenta di porre in rapporto il dipinto con un autore o una scuola (le espressioni «si crede di...», «scuola di...» «attribuito a...» sono frequentissime).

Le schede permettono qualunque tipo di ricerca (ad esempio: tutti i dipinti di un particolare soggetto, o di una certa attribuzione antica o tutti i

dipinti presenti in un certo documento) e di ricerca incrociata (ad esempio quali opere di un certo autore hanno cambiato attribuzione, quali opere sono transitate da un certo centro di raccolta e quante di queste sono poi arrivate a Milano), il che riteniamo consentirà, a lavoro concluso, di approdare mediante raffronti e ipotesi di lavoro a risultati e conclusioni complesse, in cui il dato statistico si trasforma in fatto di cultura (proporzione tra opere visionate, opere scelte e opere inviate a Milano, quantità di opere presenti per autore, presenza di determinati soggetti sacri, ecc...).

La prospettiva in cui il lavoro è stato svolto è quella di una pubblicazione integrale del materiale, possibilmente sul suo supporto naturale, quello elettronico, oltre che su carta. L'intento della ricerca è chiaro: non si vuole fare una storia della formazione delle collezioni della Pinacoteca di Brera, né dare un giudizio storico sulle requisizioni napoleoniche (problema apertissimo - come si è visto in questo convegno - che non ammette risposte neutrali in quanto coinvolge l'origine del nostro modo di porci di fronte al patrimonio artistico e culturale), ma si vuole fornire una base di dati per ulteriori ricerche, costituendo un supporto che speriamo risulti solido e funzionale.

Primi risultati e i problemi aperti. Questa ricerca, ancora in corso, ha permesso di giungere ad alcuni risultati; questi primi dati, parzialmente incompleti e da verificare ulteriormente nello sviluppo dell'indagine, possono già considerarsi punti fermi nell'analisi del problema. È da tenere comunque presente che se, ad esempio, il processo delle requisizioni può essere ricostruito con sufficiente esattezza nei tempi e nei modi, molti problemi rimangono ancora aperti.

Tra questi di particolare interesse è quello della destinazione delle opere, soprattutto per le opere rimaste in «deposito» presso le singole municipalità in attesa di disposizioni governative ulteriori: si tratta forse di indicazioni mai date, considerando il rapido evolversi della situazione politica nel volgere di pochi anni e, soprattutto, la condizione problematica in cui si trovava Brera costretta a gestire una quantità impressionante di opere in gran parte rimaste nei suoi depositi? Probabilmente, su esempio francese, era prevista una distribuzione sul territorio, attraverso la creazione di un sistema museale articolato; è da rilevare, in ogni caso, come manchi, a questa data, una politica di gestione e tutela organica pari a quella francese, così come dimostrano i tentativi del tutto empirici condotti a Milano per decongestionare i depositi di Brera. In Italia, a differenza che in Francia (dove la creazione dei depositi demaniali risale al 1790), non si riesce a dare avvio ad un organico sistema museale articolato, nonostante i numerosi progetti elabora-

ti in questi anni[13]. Riuscire perciò a ricostruire l'effettiva dislocazione delle opere decontestualizzate, individuando il nuovo contesto in cui vengono inserite, rimane problema di non facile soluzione, da analizzare nei singoli ambiti territoriali; problema che, inoltre, verrà «ereditato» dall'età della restaurazione. Considerando perciò la questione, dove è stato possibile si è indicato il luogo «finale» di destinazione dell'opera.

Dall'indagine fin qui svolta emergono comunque i seguenti dati numerici indicativi per ogni dipartimento[14]:

Metauro

– opere segnalate (cioè indicate nei documenti) n. 434

– opere di «pregevole autore» da spedire a Milano n. 89 (su una prima scelta di 140)

– opere lasciate in deposito presso le Municipalità n. 135

Musone

– opere segnalate (cioè indicate nei documenti) n. 325

– opere di «pregevole autore» da spedire a Milano n. 59

– opere lasciate in deposito presso le Municipalità n. 158

Tronto

– opere segnalate (cioè indicate nei documenti) n. 72

– opere di «pregevole autore» da spedire a Milano n. 29

– opere lasciate in deposito presso le Municipalità n. 38

Quindi, indicativamente, (poiché a volte, quando si trattava di opere di piccolo formato, di dimensioni simile, di soggetto simile o autore simile, per lo più ignoto, le si poneva sotto lo stesso numero d'ordine progressivo) si può dire che il rapporto tra le opere «visitate» e «segnalate» e quelle poi effettivamente «notificate» è:

Metauro 224 su 434

Musone 217 su 325

Tronto 67 su 72

---

[13] Per un approfondimento del problema, in relazione alla storia della Pinacoteca di Brera, si vedano i seguenti contributi: S. SICOLI, *La politica di tutela in Lombardia nel periodo napoleonico. La formazione della Pinacoteca di Brera: il ruolo di Andrea Appiani e Giuseppe Bossi*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1989, 38, pp.71-90. ID., *La Regia Pinacoteca di Brera dal 1809 al 1815: criteri di formazione e problemi di gestione. La tutela mancata*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1992, 46, pp.61-81.

[14] I dati, suscettibili di variazioni con il progredire della ricerca, devono essere considerati nel loro valore indicativo.

Complessivamente a Milano giungono 157 opere su un totale di 508 opere selezionate; queste rispetto alle 826 opere citate nei documenti.

Sappiamo [15] inoltre che nel corso del 1811 giunsero a Brera 468 dipinti provenienti da tutti i dipartimenti del Regno: in questa fase le Marche risultano perciò essere uno dei principali bacini di prelevamento.

Delle opere giunte a Milano solo una parte poi, su scelta di Appiani, fu destinata alle sale della pinacoteca, mentre altre vennero destinate ai licei della Lombardia, e altre ancora lasciate in deposito [16].

Appare evidente inoltre come il dipartimento del Tronto, che non contava molti centri di rilevanza storico-artistica, abbia contribuito con un numero relativamente esiguo di opere [17].

I criteri di scelta erano principalmentee quelli della qualità e del completamento della serie (oltre, in parte, lo stato conservativo).

Il primo criterio è evidente, come abbiamo visto, nella pratica di compilare due elenchi differenziati per opere di maggiore o di minor pregio («di pregiabili Autori» e «di poco conto»), elemento che ne determinava la destinazione; si può ricordare anche il caso di alcuni quadri nella chiesa della confraternita del Nome di Dio a Pesaro su cui «è stato apposto un sol Bollo, avendo dichiarato i Delegati Governativi che i medesimi potrebbero considerarsi per iscarti, che solo nell'unione complessiva possono avere qualche considerazione» [18].

Il principio del completamento della serie prevedeva che ogni scuola dovesse essere rappresentata nella sua articolazione di maestri e capiscuola, allievi, seguaci; a una selezione di capolavori andavano affiancate dunque personalità «minori» che ricostruissero il «contesto», con evidente finalità didattica. Questo principio rimane valido anche successivamente nel difficile momento delle restituzioni, come dimostra il caso dell'opera di Federico Zuccari rappresentante *La Madonna col Bambino, santa Caterina martire con altri santi* che viene richiesta a Brera nel 1819 dalle monache benedettine di S. Angelo in Vado e restituita (l'opera apparteneva alla classe dei quadri destinati agli scambi) poichè dello stesso autore si possiede un'altra opera, di maggior pregio (non è compromessa così la completezza storica della serie) [19].

---

[15] S. SICOLI, *La Regia Pinacoteca di Brera dal 1809 al 1815* ..., p. 68.

[16] Anche in questo caso la ricerca permette di individuare uno specifico campo di indagine relativo ai criteri di scelta che sono alla base della selezione e diversa assegnazione delle opere.

[17] Su questo dato non ha influenza la mancanza della cartella riguardante il Tronto all'Archivio di Stato di Milano (cfr. nota n. 8).

[18] ARCHIVIO DI STATO DI MODENA, *Boccolari*, filza 9, mazzo 51.

[19] ARCHIVIO STORICO DELL'ACCADEMIA DI BRERA, *Carpi*, A VI 26.

L'estrema organicità di tutta l'operazione è tale che attraverso i documenti è perciò possibile seguire non solo il processo di requisizione nei diversi momenti e modi in cui si esplica (ruolo dei funzionari locali e poi dei delegati del Ministero; censimento generale delle opere e poi loro selezione sulla base di una griglia sistematica di valori) ma anche il percorso dell'opera nelle sue diverse fasi (prelevamento, suddivisione e destinazione, inserimento in un particolare contesto museale-territoriale, sua valorizzazione e conservazione).

Giustamente è stato già affermato in questo convegno come il processo di spoliazione del patrimonio artistico italiano in questa seconda fase rappresenti il primo esempio di inventariazione sistematica (e perciò moderna) del patrimonio secondo un concetto di opera che per la prima volta è veramente a pieno titolo «bene pubblico», poi «nazionale»; la stessa terminologia (proprietà demaniale) indica un cambiamento di stato giuridico dell'opera.

Il fatto poi che la scelta, in questa fase, riguardi il solo patrimonio mobile (libri e dipinti, poche statue) non diminuisce la portata e il significato storico-culturale dell'operazione. Da qui la nostra scelta di campo (i soli dipinti) come logica conseguenza della scelta a monte fatta dagli stessi delegati napoleonici a questa data. I motivi che orientano l'individuazione dell'oggetto artistico da prelevare sono molteplici: innanzitutto il patrimonio pittorico aveva una sua immediata destinazione (pinacoteche nazionali, cioè il museo), essendo in un momento di espansione e potenziamento delle pinacoteche; agisce il primato assegnato alla pittura da un punto di vista conoscitivo-didattico e di mercato; il trasporto dei dipinti si dimostrava non particolarmente difficoltoso ed oneroso a livello economico.

Inoltre il più sostanzioso e significativo prelevamento (a livello simbolico-ideologico e perciò politico) del patrimonio scultoreo era stato già attuato durante la prima campagna di spoliazione (1797-98), quando i principi estetici del neoclassicismo rivoluzionario e quelli ideologici della rivoluzione imponevano la scelta della statuaria classica, ampiamente disponibile sul territorio romano (da qui la nascita del Musée des antiques al Louvre, fiore all'occhiello del museo).

Per quanto riguarda la scultura non «classica» (frammenti di età diverse) in Italia non si crea un corrispettivo del museo di Lenoir (una novità della Rivoluzione francese) nato in risposta all'ondata iconoclasta e strettamente legato alla storia della nazione (Museo di storia nazionale); a Brera, ad esempio, il progetto di un museo che raccogliesse i frammenti delle sculture di chiese e conventi soppressi fallisce[20].

[20] Cfr. nota n. 13

Confrontando i due momenti[21] appare evidente come il primo prelevamento assuma i connotati di un vero e proprio bottino di guerra per i tempi brevissimi, sotto l'urgenza e la pressione degli eventi, con cui venne concepito e realizzato; per il fatto di essere connesso ad una precisa strategia politico-militare (infatti si colloca, ed è una novità, come clausola all'interno dei trattati di pace di Bologna — art. 8 — e poi di Tolentino — art. 13) per cui l'opera d'arte si carica di significati simbolici e politici (umilizione degli sconfitti e in quanto patrimonio della libertà eredità legittima della Francia patria della libertà) oltre che di valori economici (valore economico strumentale soprattutto per le opere d'arte cosiddetta minore); per la scelta di funzionari che operano le proprie scelte sulla base di una griglia di valori tutta da esplorare, comunque partendo da elenchi compilati a priori senza una preventiva, seppur sommaria, esplorazione del territorio; i delegati del governo hanno competenze diverse (non solo storico-artistiche), dovendo selezionare oggetti di varia natura (oltre a quadri, sculture e manoscritti, anche materiale scientifico di vario genere) privilegiando il fattore numerico (100 capolavori) su quello sistematico (ricognizione capillare), anche se rimane indubbia la perentoria affermazione dell'opera come capolavoro ed *exemplum*; le opere sono destinate alla sola Francia (canale privilegiato) e al primo museo pubblico nazionale (Louvre); numerose sono le difficoltà dovute all'instabilità politica (non c'è possesso sicuro e perciò controllo del territorio come dimostra la guerra in corso con la flotta inglese, fattore che rendeva estremamente insicura la navigazione marittima e, quindi, il trasporto delle opere in Francia)[22]; inoltre, la documentazione non è sistematica.

In questa prima fase le Marche sono investite solo marginalmente e del tutto occasionalmente dal fenomeno: ad esempio, c'è il caso della collezione del principe Albani di Urbino (1798) e di opere dalla cattedrale di Pesaro e dal Palazzo apostolico di Loreto.

La seconda fase di prelevamento si riferisce invece ad un'operazione condotta con tutt'altra logica e finalità e si svolge in una situazione di completo controllo del territorio; si agisce in modo sistematico e capillare (con

---

[21] Centanni individua tre fasi: 1797 (prime spoliazioni di ogni categoria di oggetti per Parigi); 1805-1810 (trafugamenti saltuari e disordinati per lo più senza documentazione); dal giugno 1810 (il governo provvisorio fa compilare una nota di tutti i quadri di valore appartenenti agli ordini religiosi soppressi). Cfr. L. CENTANNI, *Le spogliazioni di opere d'arte...* cit., p. 79.

[22] Appassionante è il resoconto che di questa prima fase delle requisizioni ci restituisce l'abate Monge (G. MONGE, *Dall'Italia (1796-1798)*, a cura di S. CARDINALI - L. PEPE, Palermo, Sellerio, 1993).

documentazione esaustiva e dettagliata); il processo è articolato in diverse fasi che coinvolgono i diversi gradi amministrativi (dai funzionari locali ai delegati) in una visione gerarchica e centrallizzata del sistema; i delegati sono esperti qualificati rispetto ad un oggetto «privilegiato»; le opere sono destinate ad un sistema museale maggiormente articolato che privilegia il territorio italiano; l'opera d'arte è scelta e destinata in base a criteri di valore, di esemplarità storico-artistica e di completamento della serie; qui è il museo, nel suo nuovo statuto, ad orientare le scelte.

E in questa differenza sostanziale (ideologica e operativa) sta la modernità dell'impostazione data al problema della conservazione, tutela e valorizzazione dell'opera, del concetto di bene e patrimonio, nella definizione di un nuovo modello museale, nel rapporto dell'opera con le istituzioni e la società.

Alla sistematicità del processo è seguita necessariamente l'adozione di un modello operativo di ricerca organico che, partendo da una indagine sistematica delle fonti, giungesse a far emergere dati quantitativi e statistici di tale evidenza da far leggere nella giusta prospettiva storica il fenomeno.

Fonte privilegiata della ricerca è stata tutta la vasta documentazione ufficiale che intorno a questo processo si è venuta formando; un *corpus* che si avvale di un linguaggio abbastanza limitato dal punto di vista lessicale, uniforme ed estremamente codificato (oltre che ripetitivo) nella terminologia, ma che proprio per questo risulta efficace nel far emergere i concetti e i nodi problematici intorno ai quali si viene operando la scelta delle opere ed effettuando la loro musealizzazione; i documenti rappresentano per lo storico dell'arte il «cantiere» in cui verificare metodologie e modelli interpretativi che investono i diversi campi di indagine.

E in un contesto così uniformato e codificato a livello linguistico (secondo schemi propri delle necessità amministrative) tanto più emergono le «eccezioni», i momenti di «discrepanza», gli «intoppi», le «difficoltà» che il moderno apparato operativo incontra (anche se il carattere ufficiale della documentazione tende a livellare la temperatura del dibattito in corso e a «inglobare» le divergenze).

Da qui le «strategie» di volta in volta approntate affinché le «eccezioni» rientrassero nel «sistema»: si possono citare alcuni esempi relativi a opere presenti in chiese officiate, cioè aperte al culto dei fedeli, o di opere su cui il privato reclama i propri diritti. Nel primo caso si aggira l'ostacolo con una prudente ed oculata politica di «scambi», nel secondo si mantiene, a livello teorico-giuridico, il principio della inalienabilità della proprietà privata, cercando di risolvere il singolo caso con abile diplomazia.

Nelle «Istruzioni date dal Direttore Generale della Pubblica Istruzione (Milano 10 aprile 1811) ai Delegati della scelta de' quadri ne' dipartimenti transpadani» troviamo quanto segue:

«Quantunque le istruzioni date nella scelta de' quadri riguardano soltanto i dipinti provenienti da corporazioni, e chiese soppresse, pure attese le ragioni, che gli hanno determinati a decampare dalle istruzioni suddette, e prescieglière anche delle opere esistenti in Chiese tuttora aperte dandone in cambio degli altri di minor pregio senza che siavi stata contestazione, ed ostacoli per parte di chi ne aveva o potesse averne il diritto, io approvo pienamente il loro operato, e starò attendendo che questi arrivino. Solo farò loro osservare, che certo Sig. Ortolani Parroco della Chiesa di Santa Maria Maddalena di Pesaro chiede che sia conservato un quadro del Pittore Lazzarini collocato in detta Chiesa. Ragionevole essendo la domanda del medesimo io ho abilitato il Sig. Prefetto a soddisfarla, ed in sua vece di richiamare un altro quadro di detto autore rappresentante S. Tommaso esistente nel Monastero di S. Caterina, il quale viene reputato forse il migliore di un tale pennello»[23].

A volte le contestazioni c'erano come appare in un documento relativo ad una chiesa di Monte Fiore (Dipartimento del Tronto):

«Boccolari (...) ha rinvenuto, e scielto il sottonotato quadro nella Chiesa di S. francesco, tuttavia officiata di pertinenza della Direzione Demaniale da spedirsi a S. E. il Sig. Conte Ministro dell'Interno (...) per le R.R. Gallerie (...) cioè

Nella Chiesa suddetta di san Francesco un quadro in tela rappresentante S. Caterina in aria di ricevere il martirio con i manigoldi spaventati da fulmini scagliati dall'Angelo; il qual quadro è stato sostituito da un'altro di poca entità, e di pertinenza della direzione demaniale, e precisamente il quadro che esisteva nella Chiesa di S. Domenico rappresentante la Cena del Signore con gli apostoli, onde la cappella per la mancanza del quadro non rimane deforme.

Il suddetto quadro di S. Caterina dal direttore del Demanio è ritenuto in proprietà della Direzione Demaniale, pure la famiglia Barlocci si è presentata reclamando che il medesimo, e sua Cappella da essa famiglia eretta, e dotata appartiene a Lei, come ha fatto costare da un Istrumento dei 23 dicembre 1709 per rogito del Notaio Egidio Rossi. Non potendo però esso Sig. delegato prendere in considerazione le ragioni e titoli affacciati dalla Famiglia suddetta l'ha avvertita che si rivolga alla Superiorità per ripetere detto Quadro, ove si riconosca titolo comprovante»[24].

[23] ARCHIVIO DI STATO DI MODENA, *Boccolari*, filza 9, mazzo 51.

[24] *Ibid.*, filza 10, mazzo 57.

Avvenivano anche degli «sbagli» nel caso di opere di proprietà privata incluse negli elenchi ufficiali delle opere da requisire come, ad esempio, il caso riportato in una lettera di Boccolari scritta da Ancona il 16 aprile 1811:

«Pregiatissimo Signore non si potrà esprimere il dispiacere avuto nel sentire che ella ha delle ragioni sopra il quadro della Assunzione della Beata Vergine circondata d'Angeli di Francesco Longhi, ella si deve persuadere che quando abbiamo segnato il sopradetto quadro per Milano nessuno ci ha indicato essere di Sua proprietà da ciò Ella rileverà che in quest'affare la colpa non è nostra ma bensì del Delegato del Demanio che non ci ha avvertiti. Il Sig. Cav. Vice Prefetto ci ha inoltrato una lettera su questo proposito, e in Forlì Le abbiamo risposto che per questa cosa bisogna che si rivolga al Sig. Prefetto di Forlì, presentandogli l'instrumento e quelle carte le quali comprovano la Sua proprietà acciò la possi riferire in proposito al Ministro dell'Interno (...)»[25].

Considerando, inoltre, che si tratta di un'operazione che ha tutti gli aspetti della istituzionalità non si è considerato, se non nei pochi casi suggeriti dai documenti, il peso giocato dal mercato privato; a questo proposito emerge che mentre nella prima fase di prelevamento esso è ancora determinante questo va via via indebolendosi proprio sotto la spinta della creazione di un articolato e consolidato sistema museale e con l'affermarsi del concetto di patrimonio demaniale e di opera come bene pubblico.

Il nostro lavoro ha privilegiato l'opera rispetto al luogo di provenienza e di destinazione (che in molti casi non è definitiva, aprendosi poco dopo il capitolo delle restituzioni) senza perdere di vista il fenomeno generale che investe tutto il territorio; questo permette di conquistare un punto di vista privilegiato per capire la natura dei parametri (estetici, economici, simbolici, politici, ideologici) che di volta in volta hanno determinato il destino delle singole opere e del contesto in cui sono conservate ed esplicano la loro funzione.

Sarebbe auspicabile un lavoro coordinato che investa altre realtà territoriali, ricerca che l'odierna possibilità di utilizzare una strumentazione informatica renderebbe agevole ed interessante.

Il lavoro, oltre che come progetto pilota per operazioni di ricerca simili, si potrebbe poi aprire a indagini analoghe su altri periodi storici o su singole opere o entità territoriali, in modo da poter accedere al problema secondo privilegiati canali (ricerche che dovrebbero ovviamente avvalersi di fonti documentarie locali o di diversa natura). Come giustamente rilevato il nostro progetto vuole essere un'occasione per richiamare l'attenzione degli studiosi e

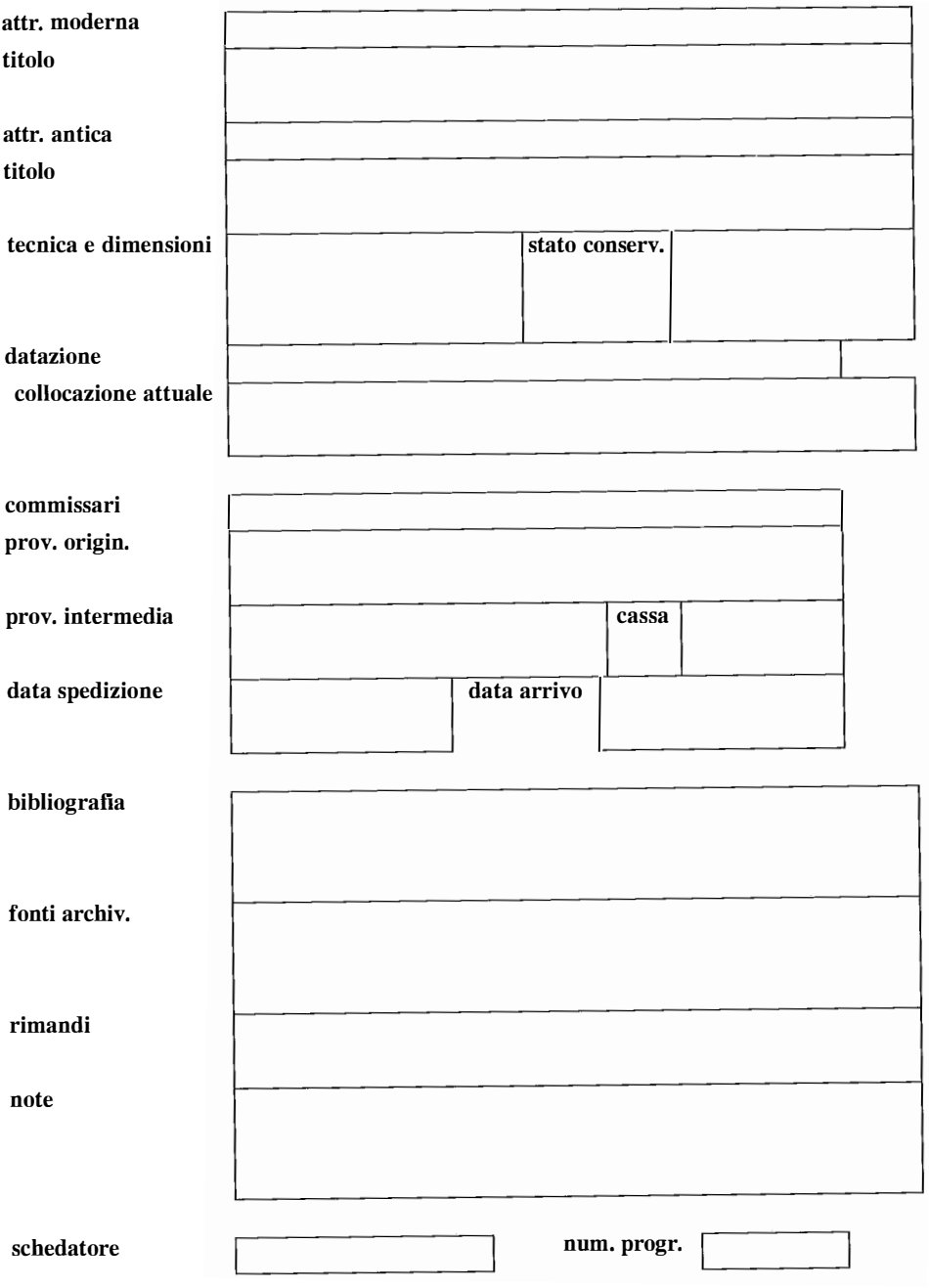
[25] *Ibid.*, filza 9, mazzo 51.

dell'opinione pubblica sulla necessità, per la giusta tutela e valorizzazione del patrimonio storico-artistico italiano, di mettere a punto delle metodologie per la ricostruzione virtuale del patrimonio originario e la creazione di un archivio documentario generale che divenga strumento di lavoro e di diffusione della conoscenza.

Le condizioni del materiale a disposizione, raramente presenti assieme (ampiezza del campione, precisione dei rilevamenti, completezza e capillarità della ricognizione, conservazione pressoché integrale della documentazione, qualità dei giudizi sulle opere, ecc...), offrono la possibilità di applicare metodi di ricerca statistico-culturali ad un campione assai ampio, l'intero complesso delle emergenze qualitative del patrimonio pubblico-ecclesiastico in un determinato territorio.

È necessario anzitutto superare la visione unilaterale delle requisizioni come «spoliazione», bottino di guerra: se si considera positivamente la formazione di un patrimonio pubblico e la nascita del museo, risultati ormai da considerare acquisiti, principi riconosciuti e accettati, allora bisogna riconsiderare, dati alla mano, il fatto storico di cui ci occupiamo, il cui fine principale era la creazione di un patrimonio demaniale, quindi pubblico, sottratto a speculazioni e arbitrii. Non ci troviamo di fronte a una rapina ma, in una situazione eccezionale e in condizioni eccezionali (un armistizio, la fine di una guerra), a una precoce messa in campo dei moderni strumenti di tutela pubblica (l'esproprio, la musealizzazione, l'indemaniamento) e ad uno sforzo conoscitivo approfondito di una realtà territoriale.

Se ci si vuole porre in una prospettiva non falsata, ma appropriatamente storica non bisogna proporre un improbabile confronto colla mentalità odierna di salvaguardia dell'opera nel suo contesto territoriale (anche oggi quanto spesso disattesa?), ma con le reali alternative dell'epoca: la dispersione, l'alienazione dissennata, il saccheggio, l'arroganza del collezionismo privato e principesco. A tutto questo viene sostituita la concezione tutta moderna del grande museo pubblico e nazionale. E non è poco.



1) Modello scheda catalogazione

BONITA CLERI

Funzione didattica delle opere d'arte inserite negli elenchi napoleonici: rapporti con le Accademie di belle arti e le scuole d'arte e mestieri

Gli interventi che hanno appena preceduto il mio, impongono una seria operazione di storicizzazione del trattato di Tolentino, poiché proprio in virtù di ciò si avrà la possibilità di comprendere che ci si trova di fronte ad un avvenimento profondamente datato: è bene, anzi doveroso, sottolinearlo perché in caso contrario si rischia di dare giudizi positivi sull'iniziativa napoleonica in nome di una «sana» musealizzazione corrispondente ad un concetto fortemente centralista dello Stato.

Concetto probabilmente positivo allora, quando si dovevano cogliere elementi di unità dei popoli, quando ci si doveva attrezzare per stare insieme, quando lo Stato doveva esercitare, in nome di una unità da costruire, tutto il controllo possibile.

Va colto questo dato, certamente in termini positivi solo se storicizzato: lo comprendiamo ora che il dibattito culturale e politico si è completamente rovesciato, ora che si discute sul regionalismo che tende a riconoscere, pure all'interno dello Stato, le peculiarità dei territori e delle realtà locali.

È certo che solo calando le situazioni nella contingenza storica che è loro propria si hanno gli strumenti necessari, non per esprimere giudizi, ma per comprenderle.

Oggi come oggi non si può non riconoscere che il trattato di Tolentino rappresenti una ricorrenza nefasta per diversi territori europei, in particolare, tra gli altri, per quello marchigiano il cui tessuto è stato profondamente deteriorato dalle alienazioni napoleoniche.

Diverse opere, non più in loco, hanno lasciato un vuoto incolmabile, ricordo di una cultura difficile ora da ricostruire, basti citare il polittico di Valleremita di Gentile da Fabriano[1].

In più è da rimarcare come diversi dipinti siano stati, soprattutto i polittici, sezionati: pertanto parte fu spedita nei musei voluti da Napoleone, parte rimasta in loco.

In un concetto che vedeva in positivo solo la grande opera, le predelle, ad esempio, non hanno avuto grande fortuna poiché in genere sono state separate dal dipinto o dai pannelli che completavano il complesso ed hanno seguito strade diverse, per cui non è attualmente sempre facile rifare un percorso all'indietro che riporti all'unità del dipinto.

Spesso esse non sono neanche rimaste nel luogo originale d'appartenenza, ma sono finite nelle mani di persone di second'ordine nell'ambito dei vari gruppi che sovrintendevano allo smistamento dei dipinti.

A maggior ragione in tale operazione andò dispersa una infinità di cornici anche perché la nuova collocazione museale, pensata in maniera pressocché unitaria, tendeva ad escludere le originali, spesso costituite da complesse macchine lignee intagliate, dipinte e dorate, lasciandone i dipinti privi o incorniciandoli in maniera uniforme.

D'altra parte, però, se è vero, come è vero, che il territorio marchigiano è risultato profondamente ferito è altrettanto vero che parte delle ferite si è rimarginata poiché altre testimonianze si sono sovrapposte alle originali ed hanno sostituito quello che era stato portato via.

Per tutti basti citare il polittico realizzato nei primi anni del Cinquecento da Girolamo Nardini[2] per la chiesa di S. Giacomo di Pergola: essa raffigurava negli scomparti laterali i santi *Tommaso, Gertrude, Giacomo, Benedetto* ed al centro la *Madonna con Bambino*: questi elementi si trovano ora nei depositi della Pinacoteca di Brera mentre in chiesa è rimasta la parte alta della cornice, intagliata e dorata, estremamente interessante anche in virtù della tradizione della decorazione lignea ampiamente presente in zona.

---

[1] Proveniente dall'eremo francescano di S. Maria in Val di Sasso o Valleromita (eremita) rappresenta l'esempio di un'acquisizione effettuata dalla Pinacoteca braidense nel 1811 in seguito alla secolarizzazione napoleonica; i pannelli più piccoli furono acquistati a Fabriano da Carlo Rosei, uno dei collezionisti più raffinati di quella città. Vi sono testimonianze ottocentesche dell'esistenza di un ulteriore pannello venduto in Ancona.

[2] Si deve a Federico Zeri l'identificazione di un legame dell'autore con Pergola attraverso una ulteriore tavola, comparsa nel mercato antiquario con rifacimenti realizzati ad arte sì da far pensare che l'autore fosse Raffaello Sanzio dove compariva il committente, Francesco Ugoccioni da Pergola.

La parte terminale della cornice conserva tuttora gli elementi dipinti con *Dio padre benedicente* al centro ed ai lati il santo protettore di Pergola, *Secondo, Sebastiano* (palese riferimento all'invocazione per la protezione dalla peste) e su due differenti scomparti la *Annunciazione.*

Di seguito alla asportazione, avvenuta il 10 giugno 1811, le monache del convento di S. Giacomo mantennero quello che rimaneva del complesso sull'altar maggiore della loro chiesa facendo ridipingere tutti gli scomparti del polittico per riportare il complesso ad una leggibilità comprensibile.

In diverse altre occasioni sono state realizzate copie dopo le spedizioni degli originali ed esse oramai fanno parte del tessuto attulae.

Questo é, senza ombra di dubbio, la ricostituzione di parte di quel tessuto ferito e violato di cui si ragionava sopra, ricostruzione che non permette, anzi renderebbe problematica la eventuale ricollocazione dei pezzi originali in situ a dimostrazione che la storia non va scritta all'indietro, perché esiste la storia delle alienazioni napoleoniche alla quale si è sovrapposta un'altra storia ed un'altra ancora, tutte legate al proprio tempo ed alle esperienze sociali.

Per inciso, relativamente alla chiesa di S. Giacomo di Pergola è doveroso ricordare la tavola dipinta con la *Madonna del sole*[3] di Bartolomeo di Tommaso da Foligno, risalente agli anni venti-trenta del Quattrocento, opera di un autore attivo al momento in Ancona, tanto da essere annoverato nella significativa scuola pittorica che in quegli anni nella città dorica si era formata.

Essa racchiude in sé non solo il significato di un territorio violato, ma soprattutto il senso della perdita della conoscenza di una parte, e tanto significativa, del linguaggio figurativo che in quel territorio veniva utilizzato e che esercitò la sua influenza su altri artisti attivi in zona, infuenza che è dato capire proprio dalla constatazione della presenza della *Madonna* del pittore folignate, anch'essa parcheggiata fino a poco tempo fa nei depositi di Brera.

Non va, però, neppure negata la storicizzazione degli elementi all'interno dei musei nei quali pervennero (da Brera al Louvre, ad altri francesi nonché alle chiese di Milano e delle cittadine circostanti): oramai, e da più di un secolo, fanno parte della figuratività di quei luoghi di cultura[4] e di devozione[5].

---

[3] Si tratta di un dipinto su tavola assegnato al pittore di Foligno dallo Zeri nel 1961 (*Bartolomeo di Tommaso* in «Bollettino d'arte», XLVI, pp.41-64).

[4] Per tutti basti ricordare la *Pala Montefeltro* dipinta per il duca di Urbino da Piero della Francesca, oramai nota come *Pala di Brera*, gioiello della Pinacoteca di cui è parte inscindibile.

[5] Ricordiamo il dipinto del baroccesco Giovanni Ortensio Bertuzzi (cfr. B. CLERI, *Giovanni Ortensio Bertuzzi, stanco epigono della scuola baroccesca* in «Notizie da Palazzo Albani», 1984, 2), copia della *Circoncisione* che il maestro aveva dipinto per la chiesa del nome di Dio in Pesaro, ora

Va ulteriormente sottolineato il significato dell'operazione di Napoleone che non è stato solamente il voler ribadire il potere, la conquista dei territori, ma il senso del potere sottolineato dal possesso della cultura, di quello che sintetizzava il dibattito sociale e culturale dei popoli.

Esisteva anche un valore di quegli oggetti, una loro indubbia monetizzazione, interessante poiché in effetti coincideva con la considerazione dell'importanza di quegli elementi e dell'incidenza sull'attualità.

In tal senso va ricordata l'iniziativa dello stato unitario italiano per il quale Giovan Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli batterono i territori segnalando le opere d'arte presenti ed annotando accanto a ciascuna il loro valore in lire: diverse sono le sorprese che con il senno di poi notiamo, poiché il valore monetario era legato alla cultura stessa dell'epoca per cui, ad esempio, opere di Lorenzo Lotto avevano una valutazione bassa rispetto a quella di altri artisti poiché nell'Ottocento non gli si riconoscevano le qualità artistiche emerse soprattutto attraverso la critica successiva, ad iniziare da Bernard Berenson.

Diverse opere, ritenute non funzionali al progetto braidense, furono oggetto di scambio con altre o cambiate in danaro, cosicché attualmente è difficile seguirne la sorte e le tracce.

L'elemento maggiormente intrigante è la constatazione della forte valenza didattica che le opere alienate da Napoleone, e scelte secondo il metro della «qualità» di allora, intendevano avere.

Esse venivano ritenute la sintesi della cultura delle nazioni occupate, delle quali veniva riconosciuta la qualità, tanto è vero che le si riteneva funzionali alla dimostrazione di essa e se ne volevano dotare anche i musei più eccentrici affinché i nuovi cittadini si formassero una coscienza civile anche attraverso il gusto e la conoscenza delle opere d'arte.

Tale ragionamento si applicava in modo particolare alla gioventù, che andava plasmata e che rappresentava l'investimento per il futuro, non è un caso che le istituzioni scolastiche fossero vicine, anche in senso fisico, ai musei di nuova formazione: questo accadrà anche nei decenni successivi all'operazione napoleonica poiché alla base stava lo stesso ragionamento, vale a dire il tentativo di uniformare anche il gusto delle nuove nazioni, di unire i cittadini attraverso la produzione di opere ed oggetti d'arte e di «sfornare» operatori d'arte ed artigiani.

---

al Louvre. Proveniente dalla chiesa urbinate di S. Domenico, giunse da Pesaro a Milano nel 1811 e fu concessa in deposito alla chiesa di S. Sebastiano il 31 ottobre 1815: qui da poco meno di duecento anni fa parte della devozione ed è elemento inscindibile dal luogo sacro.

La risposta a tale esigenza era stata in parte data dal marchigiano Federico Zuccari che nel 1593 aveva rifondato a Roma una scuola d'arte sotto la denominazione di Accademia di S. Luca, sorta nel 1577 con la precisa finalità di sostituire la corporazione degli artisti.

Precedentemente (1562) Giorgio Vasari aveva istituito a Firenze l'Accademia del Disegno che si basava sulla netta volontà di studiare e dibattere sull'arte, ancora di più lo Zuccari sottolineò l'aspetto teorico che si può ben seguire attraverso la pubblicazione da parte di Romano Alberti dei «... discorsi e ragionamenti filosofici sulle Professioni... » recitati durante le tornate accademiche[6].

È lo stesso Alberti a riferire che «... si farebbe più facilmente un par di figure di marmo, ch'un ragionamento simile», ed ancora più esplicitamente Pomarancio nella conferenza che tenne il 26 giugno 1594 sosteneva che «Seben io so, né punto in ciò m'inganno, che il trattare di questa o di altra simile materia in Academia non è peso delle mie spalle, o impresa porporzionata alla debolezza dell'ingegno mio, avendo io più tosto studiato nelle mura dipingere , e nelle tavole, o in tele colorire, che rivoltare le carte, e meditare le teoretiche della nostra arte (...)»[7].

Ma ancora più significativo è il rapporto dello Zuccari con la gioventù che doveva studiare ed esercitarsi nell'arte e sempre presente egli ebbe l'intento didascalico ed educativo, anche nelle decorazioni pittoriche delle sue case, fiorentina e romana, dove «(...) accanto alla casa esiste infatti 'lo studio', aperto anche agli allievi»[8].

Proprio negli statuti dell'Accademia di S. Luca veniva sottolineato che l'Accademia stessa rappresentava il luogo dove gli studenti potevano «... riuscire honorati in professione, et essere humili, e pacifici, honesti, et amorevoli, l'un l'altro honorare e riverire, e rispettare li maggiori in ogni luogo, e nell'Academia in particolare, et essere studiosi, e diligenti, e non dar fastidio l'un l'altro, ma amarsi, et honorarsi tutti»[9]

È bene sottolineare come lo Zuccari abbia realizzato illustrazioni alla Divina Commedia che erano già terminate nel 1588, qualche mese prima della sua partenza per la Spagna: probabilmente egli voleva emulare le illustrazioni di Botticel-

---

[6] R. ALBERTI, *Origine, et progresso Dell'Accademia del Dissegno, de Pittori, Scultori, Architetti di Roma ... discorsi ... recitati sotto il regimento dell'eccellente sig. cavagliero Federico Zuccari et raccolti da Romano Alberti,* Pavia, Bartoli, 1604 (consultabile in *Scritti d'arte di Federico Zuccari* a cura di D. HEIKAMP, Firenze, Olscki, 1961.

[7] In R. Alberti, *Origine...* cit., pp. 67-68.

[8] M.R. Valazzi, *L'artista, la famiglia, la casa, l'Accademia* in *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche* a cura di B. CLERI, Sant'Angelo in Vado, Grafica vadese, 1993, p. 82.

[9] R. Alberti, *Origine...* cit, p. 7.

li, ma quello che è stato messo in evidenza[10] è il fatto che gli episodi illustrati avevano una forte valenza pedagogica; egli voleva dare ai giovani indicazioni morali e di comportamento: per tutti basti citare l'illustrazione al primo canto dove il pittore indica nella didascalia a fianco «Gioventù male incaminata», riferendosi all'esperienza terrena di Dante (anche se questi non era propriamente un giovane).

È pertanto da ritenere che il pittore ammaestrasse, anche in senso etico, i giovani frequentatori dell'Accademia e della sua bottega attraverso la sua produzione grafica e decorazioni, non ultime, certamente, quelle realizzate all'interno della casa romana a Trinità dei Monti.

L'elemento che ben si inserisce, anzi che meglio palesa questo suo intendimento, è la serie di disegni che raccontano dell'esordio del fratello Taddeo[11], disegni che dovevano servire alle decorazioni della casa romana, affinché i giovani studenti potessero avere bene a mente le difficoltà incontrate da Taddeo nella propria realizzazione professionale: anche in quel caso Federico aveva corredato le illustrazioni con terzine contenenti una «morale» che invitava i giovani a superare con la volontà, la tenacia e la virtù le difficoltà, incitandoli allo studio e all'applicazione costante e generosa.

Nella realtà, come si è avuto modo di intuire dal disagio sopra riportato rispetto alle dissertazioni teoriche tenute all'interno dell'Accademia di S. Luca, non è poi che questa abbia avuto grande successo: la tensione culturale si affievolì notevolmente una volta che venne a mancare l'impegno diretto dello Zuccari.

Di seguito, nel periodo illuminista prima[12] e nella nuova cultura inglese dell'Ottocento[13], si avvertì l'esigenza di avviare i giovani «(...) ad una attività

---

[10] M. BRUNNER, *Imprese tardocinquecentesche di illustrazione dantesca: circostanze e motivazioni* in *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti* a cura di B. CLERI, Milano, Electa,1997, pp. 159-170.

[11] Per essi si rimanda agli studi di J. Gere (pubblicati nel volume d'asta Sotheby's dell'11 gennaio 1990, quindi in *Disegni di Federico Zuccari sulla vita giovanile di suo fratello Taddeo*) pubblicato in *Per Taddeo...* cit., cfr. S. Rossi, *Virtù e fatica. La fatica esemplare di Taddeo nel ricordo 'tendenzioso' di Federico Zuccari* e B. CLERI, *Pretesti per commenti critici: le note sulla biografia vasariana di 'Taddeo Zucchero, pittore di Sant'Agnolo in Vado* in *Federico Zuccari, Le idee...*, cit.

[12] Proprio nella *Enciclopedia* viene manifestato un interesse diretto verso le attività degli artigiani e Denis Diderot, alla voce *Arte*, scriveva: «Spetta alle arti liberali il compito di sollevare le arti meccaniche dal'avvilimento in cui il pregiudizio le ha versate per tanto tempo. Esca dal seno delle Accademie qualche uomo che scenda nei laboratori, vi raccolga le osservazioni sui fenomeni delle arti e ce le esponga in un'opera che induca gli artisti a leggere, i filosofi a pensare utilmente e i grandi a fare finalmente un utile impiego della loro utilità e dei premi di cui dispongono»; inoltre si avvertiva l'esigenza della produzione di oggetti che fossero anche alla portata delle tasche meno ricche.

[13] La cultura inglese tendeva a rivendicare i valori dell'arte preraffaellita e favoriva il recupero dell'attività artigianale: il movimento «Arts and Crafts», tramite l'idealità di John Ruskin e

artigianale che altrimenti sarebbe sparita nel nulla, stante l'invadenza sempre maggiore delle imprese industriali, portate ad indirizzare l'opera individuale a mera prestazione anonima ed alienante»[14]: si ritenne che gli strumenti più funzionali fossero le Scuole d'arte e mestieri, tendenti in qualche maniera a sostituire le «botteghe».

I giovani che venivano preparati all'interno di tali scuole erano avviati alla produzione di oggetti d'uso ed alla riappriopriazione delle tecniche antiche: era importante e fondamentale che fossero avviati ad un gusto raffinato e che, quantomeno, fossero a conoscenza degli aspetti culturali del territorio e che si specializzassero in tecniche e lavorazioni tipiche delle varie zone.

Gli elementi che determinavano la formazione di tale gusto erano quelli appartenenti, ovviamente, alla produzione dei secoli passati, pertanto si riteneva utile metterli loro a disposizione attraverso i nuovi musei e le raccolte d'arte ed è indubbio che abbia rappresentato una delle finalità delle raccolte napoleoniche, finalità riprese, anche in Italia, dopo l'unità nazionale quando accanto alle scuole d'arte e mestieri si allestivano raccolte che erano a disposizione dei giovani; basti ricordare due dei cinque pannelli del polittico di Andrea di Bartolo proveniente dalla monastero di S. Caterina di Sant'Angelo in Vado ora conservati nella Galleria nazionale delle Marche, ma provenienti, appunto, dalla raccolta «didattica» dell'Istituto d'arte di Urbino.

Va riconosciuto il forte valore culturale che si intendeva attribuire alle opere che per i giovani studenti dovevano rappresentare la sintesi dei dibattiti figurativi dei tempi passati, opere che avevano il compito di plasmare il loro stesso gusto per investirlo di seguito nel ciclo produttivo.

---

le ricerche e applicazione delle tecniche realizzate da Desmond Morris, riproponeva l'oggetto come prodotto del lavoro artigianale, quasi contrapposto a quello seriale che oramai pervadeva tutto il mercato.

[14] Da P. ZAMPETTI nella introduzione a *La reale scuola «Zuccari» per l'arte applicata all'industria in Sant'Angelo in Vado (1882-1923)* di B. Cleri, Sant'Angelo in Vado 1987, p. XIV.



1

1) FEDERICO ZUCCARI, *Il giovane Taddeo svolge le faccende domestiche in casa del maestro*, disegno, Parigi, raccolta privata.

2, 3, 4, 5) ID., *Il giovane Taddeo si esercita con «Pazienza e Industria» nel copiare opere, dipinti e reperti archeologici presenti a Roma*, disegno, Parigi, raccolta privata.

2 3



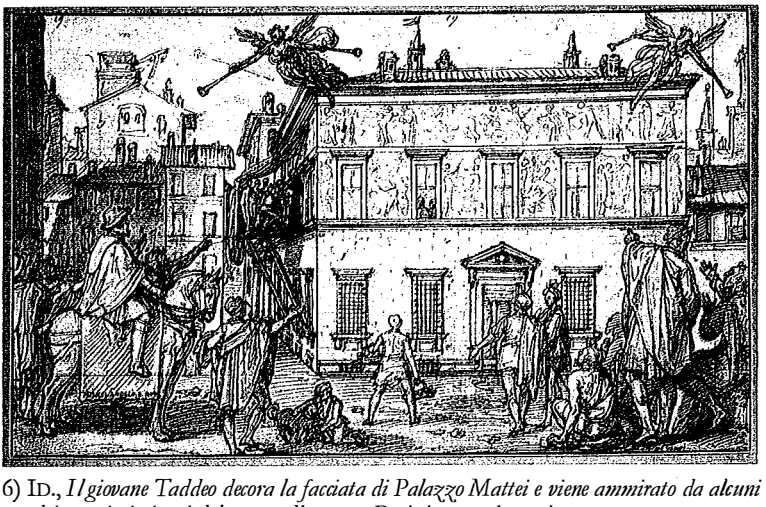


4 5





6



6) ID., *Il giovane Taddeo decora la facciata di Palazzo Mattei e viene ammirato da alcuni dei massimi pittori del tempo*, disegno, Parigi, raccolta privata.

V

IL PATRIMONIO LIBRARIO

CHRISTINE MARIA GRAFINGER

*Le tre asportazioni francesi di manoscritti e incunaboli vaticani (1797-1813)**

Dopo la vittoriosa campagna in Italia nel 1796, i francesi in base all'articolo 8 dell'armistizio di Bologna del 28 giugno 1796 pretesero dal Papa la consegna alla Repubblica francese di 100 quadri, statue e vasi scelti da commissari appositamente spediti a Roma. Insieme a questi oggetti d'arte furono trasmessi 500 manoscritti della Biblioteca vaticana che la stessa commissione aveva scelto[1]. La stessa richiesta fu iterata nell'articolo 13 del trattato di pace di Tolentino stipulato il 19 febbraio 1797 tra la Repubblica francese e il papa, in cui si stabiliva che l'articolo 8 del precedente armistizio di Bologna fosse di immediata e integrale esecuzione[2].

Ora interessa sapere come questi articoli furono eseguiti, come fu composta la commissione, con quale criterio furono scelti i manoscritti e come essi furono trasferiti a Parigi. «I commissari del governo per la ricerca degli oggetti della scienza e d'arte» erano Monge[3] – in qualità di dirigente –,

---

* Ringrazio P. Antonio Salvi per le correzioni al testo e il Dott. Paolo Vian per i preziosi interventi che mi hanno consentito di precisare alcuni aspetti.

[1] PARIS, ARCHIVES DU MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES (d'ora in poi MAE), *Correspondance politique* [CP], *Rome* 923, f. 109r-111r; ARCHIVES NATIONALES, AP 165 *Cacault*, «Préparation du traité du Tolentino du 19 février 1797»; cfr L. DELISLE, Recensione a *M. Marini, Memorie storiche dell'occupazione e restituzione degli Archivi della S. Sede e del riacquisto de' Codici e Museo numismatico del Vaticano, e de' manoscritti, e parte del Museo di storia naturale di Bologna*, in «Journal des Savants 1892, Juillet», pp. 431-432 (vedi anche nota 60).

[2] *Ibid.*, 432; H. LECLERCQ, *Marini (Gaetano)*, in *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, s.l., 1932, p. 2148.

[3] Gaspard Monge (1746-1818); cfr J. F. MICHAUD, *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris 1854, XXVIII, p. 614-620; G. MONGE, *Dall'Italia (1796-1798)*, a cura di S. CARDINALI - L. PEPE, Palermo 1993, p. 74. Monge era già la prima volta alla Biblioteca vaticana nel luglio 1796 e scriveva nel 22 di questo mese «Siamo costantemente impegati a selezionare i mano-

Berthelmy[4], Moitte[5] e Tinet[6]. Nessuno di loro era specialista di manoscritti. Sembra che le istruzioni governative siano state impartite in gran fretta, chiedendo consiglio ai conservatori della Biblioteca nazionale, senza aspettare la conclusione del trattato di pace di Tolentino. La Porte du Theil[7], che aveva studiato diversi fondi della Biblioteca vaticana negli anni precedenti ed aveva una profonda conoscenza di questa biblioteca[8], suggerì la scelta dei manoscritti secondo la loro importanza per antichità e per ricchezza di miniature. Inoltre egli propose di concentrarsi particolarmente sul fondo della regina di Svezia. Nel suo promemoria La Porte du Theil affermava che la biblioteca di Cristina di Svezia era composta in gran parte di manoscritti di origine francese, come quelli provenienti dall'abazia di Fleury-sur-Loire[9]. Di conseguenza da un punto di vista storico si trattava di una restituzione più che di un tributo imposto alla Sede apostolica[10].

In questo elenco del governo francese compilato da Van Praet[11] si trovano il breviario di Mattia Corvino (Urb. lat. 112), i due Virgili tardo-antichi (Vat. lat. 3225: Virgilio Vaticano, Vat. lat. 3867: Virgilio Romano) – uno dei quali, «Il Virgilio Romano», fino al 1441 appartenuto all'abazia di St. Denis – e il Terenzio (Vat. lat. 3868) anch'esso tardo-antico[12]. Non è sicuro che questo elenco sia stato trasmesso ai commissari del governo a Roma. Inoltre

---

scritti (...) Se esistesse un catalogo delle opere racchiuse nella Biblioteca Vaticana, non ci sarebbe che da scorrerlo; (...) abbiamo esaminato tutti i libri in arabo, facendo attenzione a scegliere solo quelli che la Biblioteca Nazionale non possiede».

[4] Étienne-Ambroise Berthelmy (1764-1841); cfr R. D'AMAT, *Berthelmy, Etienne-Ambroise*, in *Dictionnaire de Biographie française,* VI, Paris 1954, p. 191-192.

[5] Jean-Guillaume Moitte (1747-1810); cfr *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, XXXV, Paris 1861, pp. 780-781.

[6] Tinet (pittore) eletto membro della commissione nel 1796.

[7] François-Jean-Gabriel de la Porte du Theil (1742-1815); cfr J. F. MICHAUD, *Biographie*... cit., XXXIV, pp. 146-147.

[8] BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA (d'ora in poi BAV), ARCHIVIO DELLA BIBLIOTECA (d'ora in poi AB), 34, f. 61, egli chiese i manoscritti firmandosi *Membro dell'Accademia delle Iscrizioni e belle Lettere di Parigi* (22. I. 1775).

[9] H. LECLERCQ, *Marini*... cit., p. 2148.

[10] PARIS, ARCHIVES NATIONALES (d'ora in poi AN), AF II 185 citato in L. DELISLE, *Recensione*..., cit., p. 432-433.

[11] Joseph-Basil-Bernard van Praet (1754-1837); cfr P. BERGMANNS, *Praet (Joseph-Basil-Bernard van)* in *Bibliographie Nationale de Belgique*, XVIII, Bruxelles 1905, pp. 151-163. Fu un grande bibliofilo, impiegato nella sezione stampati della Biblioteca nazionale e uomo di vasta cultura.

[12] L. DELISLE, Recensione... cit., p. 433.

l'affermazione di Delisle che la scelta dei codici vaticani sia stata fatta secondo una lista spedita dal ricercatore danese Niebuhr[13] non è suffragata da prove documentarie.

Non possediamo, o perlomeno non sono ancora state ritrovate, istruzioni governative ma credo che si possa avanzare l'ipotesi che i funzionari francesi nella scelta dei libri utilizzassero elenchi di manoscritti di valore da requisire. Monge e suoi colleghi cominiciarono a controllare prima i diversi inventari della Vaticana. Inoltre il grecista Simon Chardon la Rochette[14] il 23 marzo 1797 si rivolse al ministro francese, richiedendo che l'antologia greca del fondo Palatino fosse inclusa nei manoscritti scelti. Infatti egli da 15 anni lavorava per l'edizione critica di quest'opera e questo codice costituiva la base del suo lavoro. Sebbene egli possedesse già una copia di quel manoscritto, per la quale aveva pagato 600 scudi e che terminato il lavoro voleva consegnare alla Biblioteca nazionale, per la collazione del testo il manoscritto vaticano del secolo X, benchè di difficile lettura, risultava molto importante. Secondo Chardon la Rochette questo codice era tanto prezioso quanto l'Apollo di Belvedere[15].

La sua richiesta fu accettata e la direzione esecutiva il 25 marzo diede il suo parere favorevole all'inclusione del manoscritto nei 500 codici[16]. Il 4 aprile i commissari francesi confermarono questa inclusione. Essi poi compilarono un elenco provvisorio dei manoscritti arabi, e volevano controllare il fondo stesso, per passare poi al fondo greco e latino. Come si è detto i commissari utilizzarono gli inventari, ma vollero esaminare di persona i manoscritti stessi (La scelta si concentrava su libri che mancavano alla Biblioteca nazionale)[17]. Il 29 aprile Monge e suoi colleghi terminarono il controllo dei manoscritti greci, ma l'antologia greca di Costantino Cephala non si trovava. Il primo custode della Biblioteca vaticana dichiarò che questo codice aveva il numero 33 e così

---

[13] Barthold Georg N. Niebuhr (1776-1831); cfr H. NISSEN, *Niebuhr, Barthold Georg N.*, in *Allgemeine deutsche Biographie*, 1886, pp. 646-661.

[14] Simon Chardon la Rochette (1755-1814); cfr R. D'AMAT, *Chardon la Rochette (Simon)*, in *Dictionnaire de Biographie française*, VIII, Paris 1959, p. 494. Egli controllò il manoscritto vaticano nel 1773 e preparò: *Anthologia graeca cum versione latina Hugonis Grotii, edita ab Hieronymo de Bosch, Ultrajecti, et typographia B. Wild et J. Altheer...,* Compte rendu signé: Chardon La Rochette, s.l. 1800.

[15] MAE, CP 923, f. 180^{rv}, Memoria dell'8 marzo 1797 (= 18 Ventôse an. 5).

[16] MAE, CP 923, f. 208^{r}, Approvazione dell'11 marzo 1797 (= 25 Ventôse an. 5) della richiesta avanzata da Chardon la Rochette.

[17] MAE, CP 923, f. 315^{rv}, Lettera della commissione al ministro del 4 aprile 1797 (= 15 Germinal an. 5).

era per il pubblico. Ed asseriva che già da un anno risultava introvabile. In realtà il manoscritto aveva la segnatura 23[18].

Il direttore della Biblioteca nazionale, Jean Augustin Cappernonnier[19], scrivendo il 5 maggio al ministro, espresse la speranza di trovare questa antologia greca[20]. Ma i commissari il 2 giugno riferirono che questo manoscritto greco al momento della rilegatura fu diviso in due parti e che la prima parte si trovava sotto il numero 23[21]. Mentre la seconda parte fu ritrovata più tardi a Terracina, dove era stata portata con altri preziosi oggetti d'arte all'epoca dell'invasione dei francesi in Umbria e Romagna[22].

Mentre i francesi studiavano gli inventari per compilare l'elenco dei 500 manoscritti scelti, la Segreteria di Stato il 31 maggio impartì l'ordine al cardinale bibliotecario Zelada[23] (che lo trasmise a sua volta al prefetto della Biblioteca[24]) «[...] di far eseguire la consegna, ch'ivi si ordina, di Cinque Cento Codici della Biblioteca vaticana ai Commissari della Repubblica francese, bene intesa, che gli opuscoli contenuti in alcuni di detti codici debbano, quali altretanti codici considerarsi, e formar parte del numero indicato di Cinquecento»[25]. Alcuni manoscritti dello stesso formato erano rilegati insieme ed essi erano conteggiati separatamente dal personale della Biblioteca vaticana. Di conseguenza i funzionari francesi furono obbligati a rivedere e ricontrollare il

[18] MAE, CP 924, f. 39r, Lettera della commissione al ministro del 29 aprile 1797 (= 10 Floréal an. 5).

[19] Jean-Augustin Cappernonnier (1745-1820); cfr M. PREVOST, *Cappernonnier (Jean-Augustin)*, in *Dictionnaire de Biographie française*, VII, Paris 1956, p. 1078.

[20] MAE, CP 924, f.54r, Lettera del conservatore della Biblioteca Nazionale al ministro del 5 maggio 1797 (= 16 Floréal an. 5).

[21] MAE, CP 924, f. 211r, Lettera della commissione al ministro del 3 giugno 1797 (= 15 Prairial an. 5).

[22] MAE, CP 926, f. 84v, Lettera di Monge al ministro del 18 settembre 1797 (= 27 Vendémaire an. 5).

[23] Francesco Saverio Zelada (1717-1801; K: 1773); cfr C. EUBEL, *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi*, VI, Monasterii, sumptibus et typis librariae Regensbergianae, 1960-1986, p. 28; G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, CIII, Venezia, Tipografia Emiliana, 1840-1861, p. 460-469; J. BIGNAMI ODIER, *La Bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI. Recherches sur l'histoire des collections de manuscrits avec la collaboration de José Ruysschaert*, Città del Vaticano 1973, p. 184, 192 nota 17 (Studi e Testi 272).

[24] Giuseppe Antonio Reggi († 1802; primo custode: 1782-1800); cfr J. BIGNAMI ODIER, *La Bibliothèque Vaticane...* cit., pp. 183, 190 nota 4; A. MERCATI, *Reggio Emilia a Roma*, Reggio Emilia, R. Bojardi, 1929, pp. 8, 24.

[25] BAV, AB 52, f. 56r, Lettera dalla Segretaria di Stato al cardinale Zelada del 31 maggio 1797; BAV, AB 52, f. 52r, Avviso del cardinale Zelada a Giuseppe Antonio Reggi, prefetto della Bibliotca Vaticana del 31 maggio 1797.

numero dei manoscritti scelti, in quanto essi superavano le cinquecento unità, secondo il trattato di pace di Tolentino[26]. La selezione e il controllo dei manoscritti terminò l'8 luglio e i commissari stessi misero i manoscritti in 9 casse di legno di noce con l'indirizzo della Biblioteca nazionale di Parigi[27]. I quattro commissari e il ministro plenipotenziario della Repubblica francese in Toscana, Cacault[28], il 12 luglio 1797 sottoscrissero la ricevuta dei 500 codici sotto l'elenco dei manoscritti[29]. L'originale di questo inventario si conserva nell'Archivio della Prefettura della Biblioteca vaticana[30]; una copia eseguita da Rinaldo Santoloni[31] fu spedita a Parigi, ma non insieme con i manoscritti, in quanto la copia non era ancora pronta al momento della partenza dei codici. Inoltre i commissari intendevano servirsene per la scelta dei libri della Biblioteca marciana di Venezia[32]. Questa copia attualmente si trova nella Biblioteca nazionale di Parigi ed un altro esemplare nell'Archivio del Ministero degli affari esteri[33].

Prima di passare alla descrizione del trasporto stesso è opportuno prendere in considerazione il contenuto e il criterio secondo il quale i commissari scelsero i manoscritti.

I loro interessi erano circoscritti all'ambito nazionale e a motivi propri di quel momento storico, vale a dire a temi enciclopedici. I dizionari e le grammatiche arabe probabilmente servivano per la preparazione della campagna

---

[26] MAE, CP 926, f. 85r, Lettera di Monge (come a nota 22).

[27] MAE, CP 925, f. 60r, Lettera del ministro plenipotenziario della Toscana Cacault al ministro dell'8 luglio 1797 (= 20 Messidor an. 5)», f. 65r-v Lettera della commissione al ministro dello stesso giorno.

[28] François Cacault (1762-1805); cfr M. PREVOST, *Cacault (François)*, in *Dictionnaire de Biographie française*, VII, Paris 1956, pp. 776-777.

[29] BAV, AB 55 f. 43r, *Recensio Manuscriptorum Codicum qui ex universa Bibliotheca Vaticana selecti Jussu Domini Nostri Pii Sexti Pont. Maximi Prid. Idus Jul. Procuratoribus Gallorum Jure Belli, seu pactarum Judicarum ergo, et initae Pacis traditi fuere.*

[30] BAV, AB 55. - Un catalogo stampato: *Recensio manuscriptorum codicum qui ex universa Bibliotheca Vaticana selecti jussu domini nostri Pii VI pontificis maximi pridie idus julii anno 1797 procuratoribus Gallorum jure belli, seu pactarum judicorum ergo, et initae pacis, traditi fuere*, Lipsiae, impensis Kummeri, 1803, in BAV, *Riserva* IV 49; un catalogo sommario dei manoscritti si trova in *Catalogo de' capi d'opera di pittura, scultura, antichità, libri storia naturale ad altre curiosità trasportati dall'Italia in Francia*, Venezia, Antonio Curti, 1799, pp. XXVII-XXVIII.

[31] Rinaldo Santoloni (scopatore: 1780; custode, nominato dei francesi: 1798-1803); cfr J. BIGNAMI ODIER, *La Bibliothèque Vaticane*... cit., p. 194 nota 28, 337.

[32] MAE, CP 926, f. 84r, Lettera di Monge (come a nota 22).

[33] MAE, CP 926, f. 86r-123v colla data all'inizio del 14 ottobre 1797 (= 23 Vendémiaire an. 6).

d'Egitto. La grande quantità di manoscritti scientifici pare rientrare negli interessi intellettuali dell'epoca, come ricerche storiche, enciclopediche e scientifiche. Ma una altra parte era dettata da esigenze personali del Monge, che era stato fondatore a Parigi de «l'École Politechnique». Pare incomprensibile che i commissari non abbiano richiesto manoscritti famosi della Vaticana, come il codice B o i due Virgili tardo-antichi o i Terenzi, che pur comparivano, almeno in parte, nella lista di Van Praet.

I commissari attinsero dai diversi fondi: 20 codici ebraici che comprendevano 8 Vecchi Testamenti o commenti biblici, 3 Talmud e 4 trattati giuridici[34]. Fra i 49 libri siriaci vi erano 5 bibbie, 2 commentari del Vecchio Testamento, come quello di S. Efrem sulla Genesi, 15 sermoni, 13 saggi teologici, 4 collezioni di lettere o orazioni[35]. Dal fondo copto furono tratte 5 bibbie, 2 omelie e 10 vite di santi, in tutto 18 libri[36], dal fondo etiopico invece 4 Vecchi o Nuovi Testamenti, 5 opere liturgiche, ma una sola leggenda sacra, in tutto 11 manoscritti[37]. Da questi quattro fondi dunque furono scelte prevalentemente bibbie, opere patristiche e liturgiche. Nel fondo arabo invece fu data maggior rilievo alle cronache, grammatiche, opere linguistiche e scienze naturali, quali la medicina, fisica, o astronomia. Infatti dei 79 codici arabi, 13 erano cronache, 6 trattati storici, 7 grammatiche, 2 dizionari, 8 libri poetici, 10 opere di astronomia o di medicina[38]. Mentre gli 11 libri cinesi erano piuttosto di contenuto storico, con l'eccezione di un lessico latino-cinese[39]. I codici greci furono 132: 100 vaticani, 27 palatini, 3 reginensi e 1 in due tomi del fondo ottoboniano. Essi riguardavano opere letterarie, filosofiche e storiche, come Omero, Platone, Aristotele, Polibio o Tucidide. Il codice del fondo ottoboniano conteneva la biblioteca di Fozio[40] (Ottob. gr. 19). Ma nell'elenco accanto a 17 titoli si trova l'annotazione «Redditus». Il termine stava ad indicare il codice scartato dai commissari nel secondo controllo dei libri. Dai manoscritti latini i funzionari selezionarono 174 esemplari: 67 vaticani, 71 reginensi, 11 palatini, 27 ottoboniani. 9 libri furono poi scartati dai vaticani e della biblioteca di Cristina di Svezia. In questa sezione latina si dette importanza alle opere letterarie, - non soltanto quelle dei classici come Orazio e Ovidio, ma anche quelle di poeti

[34] BAV, AB 55, f. 1^{r}-2^{r}.
[35] BAV, AB 55, f. 2^{r}-5^{r}.
[36] BAV, AB 55, f. 12^{v}.
[37] BAV, AB 55, f. 13^{r}.
[38] BAV, AB 55, f. 6^{v}-11^{v}.
[39] BAV, AB 55, f. 13^{v}-14^{r}.
[40] BAV, AB 55, f. 14^{v}-27^{v}.

famosi italiani come Petrarca o Dante, – agli studi storici e giuridici e alle cronache[41]. Dalla biblioteca di Cristina di Svezia i funzionari francesi scelsero opere letterarie e storiche che avessero relazione con i canti dei poeti provenzali, gli annali dei Franchi, alcune cronache francesi, le leggi dei normanni e il *Romanzo della Rosa* di Jean de Meung (Reg. lat. 1492). Con i manoscritti ottoboniani era erroneamente elencato il codice capponiano (Capponi 1) con la traduzione latina della Divina Comedia, fatta da Giovanni da Serravalle. Da quest'ultimo fondo essi prelevarono piuttosto opere storiche e letterarie di origine francese o italiana, come i carmi di Torquato Tasso (Ottob. lat. 2229) o i *Gesta Francorum* di Gregorio di Tours (Reg. lat. 1056).

Completata la scelta e allestite le 9 casse, il convoglio partì la sera del 13 luglio in direzione di Livorno. Facevano parte di questa spedizione anche due casse con caratteri e lettere speciali della stamperia della Propaganda Fide[42]. Monge, che lasciò Roma con i suoi colleghi subito dopo l'imballaggio dei libri, incontrò i carri, che viaggiavano solo di notte, poco distanti da Roma[43]. L'arrivo al porto di Livorno era previsto entro 15 giorni[44], da dove sarebbero dovuti partire con tutti gli altri oggetti d'arte alla volta di Marsiglia. I due commissari Moitte e Tinet il 16 agosto riferiscono al ministro sull'espletamento dell'imbarco[45]. Il 18 settembre Monge spedì al ministero il catalogo dei 500 manoscritti copiato di Santoloni, del quale egli si era servito nella selezione dei codici della biblioteca di Venezia. Nella lettera di accompagnamento egli riferì sul lavoro compiuto dalla commissione e sul rispettivo catalogo[46]. Questo catalogo poi all'inizio di dicembre dello stesso anno fu consegnato al conservatore della Biblioteca nazionale[47].

Il trasporto dei manoscritti da Marsiglia fino a Parigi invece fu più complicato e lungo del previsto. Non sappiamo per quale motivo queste casse

---

[41] BAV, AB 55, f. 28^{r}-41^{v}.

[42] MAE, CP 925, f. 99^{r-v}, Lettera (come a nota 33); *Ibid.*, f. 118^{r}, «Lettera del ministro plenipotenziario della Toscana Cacault al ministro del 15 luglio 1797 (= 27 Messidor an 5)»; G. MONGE, *Dall'Italia,* cit., p. 142 nel 14 luglio 1797 Monge riferiva «Finalmente (...) nostro lavoro alla Vaticana è terminato.»

[43] MAE, CP 925, f. 130^{r}, «Lettera di Monge al ministro del 17 luglio 1797 (= 29 Messidor an. 5)».

[44] MAE, CP 925, f. 99^{r-v}, Lettera (come a nota 33).

[45] MAE, CP 925, f. 265^{r}, Lettera della commissione al ministro del 16 agosto 1797 (= 29 Thermidor an. 5).

[46] MAE, CP 926, f. 84^{r}-85^{r}, Lettera di Monge (come a nota 22).

[47] MAE, CP 926, f. 171^{r}, Lettera del ministro agli amministratori della Biblioteca Nazionale del 1 dicembre 1797 (= 11 Frimaire an. 6).

furono depositate nei «magasins obscurs, humides et entourés d'un grand nombre de maison très peuplées, faciles par conséquent à être incendiées» a Marsiglia[48]. Per ragioni di sicurezza il 12 settembre il console francese di Livorno, Belleville[49], chiese al governo di accelerare il trasferimento a Parigi. Però non prima del 7 novembre gli oggetti d'arte furono di nuovo imbarcati in direzione di Arles e Chalons, ma la stagione fredda e particolarmente inclemente rallentò il cammino. Inoltre non si sa nulla di preciso su questo rallentamento e trasferimento invernale. Mi sembra probabile che gli oggetti d'arte e i manoscritti fossero di nuovo depositati per evitare danni provocati dal maltempo. Questo prezioso carico il 20 maggio 1798 passò per Digione e dopo un anno di viaggio, nel luglio 1798, arrivò alla capitale francese. Dopo la festa celebrata in questa occasione il 27 e 28 luglio i manoscritti furono consegnati alla Biblioteca nazionale[50].

Circa otto mesi dopo il primo anno della repubblica romana, alla fine di marzo 1798[51], i commissari della direzione esecutiva, in base al trattato di Tolentino, chiesero 136 incunaboli e 5 dei più preziosi manoscritti della Biblioteca vaticana. La richiesta fu trasmessa da Daunou[52] nella sua missione a Roma. Questi codici all'epoca della scelta dei 500 manoscritti furono nascosti: «per volere di Pio VI (1775-1799) erano stati dati per custodirsi gelosamente nell'Archivio segreto»[53]. Questi manoscritti erano il famoso codice vaticano B (Vat. gr. 1209), il Pentateuco persiano (Vat. pers. 61) e quello samaritano (Vat. sam. 2), il frammento di Dione (Vat. gr. 1288) e il Virgilio palatino (Pal. lat. 1631). Inoltre i francesi richiesero l'edizione della Bibbia dei Settanta (S. Scrittura II T V I), stampata per ordine di Sisto V[54]. I 136 incunaboli ed edizioni seicentesche furono selezionati dal fondo degli stampati vaticani (87 libri) e della Capponiana (49 libri). Tra essi vi erano opere letterarie e poetiche, come tre diversi edizioni della *Divina Commedia* – una stampata a Napoli 1477, e le altre stampate a Venezia 1502 e 1515 da Aldo Manuzio – le opere di Ovidio, Cicerone o Virgilio. Erano inclusi anche letterati italiani come Dante, Boccca-

[48] L. DELISLE, *Recensione*, cit., p. 434.

[49] Charles-Godefroy Redon de Belleville (1748-1820); cfr J. F. E. ROBINET, *Dictionnaire historique et biographique de la Révolution et de l'Empire (1789-1815)*, II, Paris s. d., p. 686.

[50] L. DELISLE, Recensione... cit., pp. 434-435.

[51] La data precisa non è verificabile.

[52] Pierre-Claude-François Daunou (1761-1840); cfr R. LIMOUZIN-LAMOTHE, *Daunou (Pierre-Claude-François)*, in *Dictionnaire de Biographie française*, X, Paris 1965, pp. 287-288.

[53] BAV, AB 52, f. 22-23, «Memoria di Battaglini» senza data.

[54] BAV, AB 52, f. 24r-v Elenco, s. d.; L. DELISLE, Recensione... cit., pp. 435-436.

cio, Petrarca o Burchiello, ed anche le laudi di Iacopone di Todi. Il commissario Wicar[55], incaricato di questo prelievo, il 13 maggio 1798 sottoscrisse l'elenco compilato[56]. Egli voleva anche alcuni duplicati delle stampe, «de quali [Giuseppe Antonio Reggi] fu costretto lasciar prendere sebbene ottenesse, che rimanessero per la Vaticana le più conservate. Le scelte dal detto commissario furono circa 30. Ma nulla più ha egli consegnato, come neppure consegnò i cinque preziosi codici, e i vasi etruschi»[57]. Questo secondo convoglio di 5 manoscritti e 136 incunaboli il 24 luglio 1799 arrivò alla Biblioteca nazionale di Parigi[58]. Purtroppo neanche per questo trasporto di libri troppo lungo si trovano spiegazioni in mancanza d'indicazioni delle fonti.

Il terzo trasferimento avvenne quasi 11 anni dopo insieme con i documenti conservati nell'Archivio vaticano. Il 18 dicembre 1809 Napoleone ordinò al generale Miollis[59] l'imballaggio ed il trasferimento dell'archivio papale a Reims, dove l'imperatore progettava di creare un grande archivio imperiale. Ma già il 2 febbraio egli decretò che tutti i documenti fossero trasferiti a Parigi nel Palazzo Soubise[60]. Questo trasferimento fu organizzato nei minimi dettagli dall'archivista Daunou, il quale stabilì il numero dei libri per ogni cassa, il numero delle casse e dei carri che dovevano partire ogni settimana da Roma. Gli incaricati di questo trasporto erano obbligati di relazionare su ogni evento o fatto inconsueto[61]. Il tratto Roma-Torino doveva essere coperto in 22 giorni. Il trasporto fino a Firenze doveva essere fatto per nave, attraverso il Tevere, il Tirreno, e l'Arno. Da Firenze a Torino per via terra. Qui un agente dell'archivista generale Daunou doveva controllare il carico. La

[55] Jean-Baptiste Wicar (1762-1834); cfr. J.F. MICHAUD, *Biographie...* cit., XLIV, pp. 558-559.

[56] BAV, AB 52, f. 28^{r}-35^{r}, «Nota di Libro, ed altre materie antiquarie richieste alla Biblioteca Vaticana dalla commissione della Republica di Francia», f. 38^{r}-43^{r} Copia di questa nota. La ricevuta sottoscritta di Wicar si trova f. 34^{r} (24 Floréal an. 6).

[57] BAV, AB 52, f. 22 (senza data).

[58] L. DELISLE, Recensione... cit., p. 436.

[59] Sextus-Alexander-François Miollis (1759-1828); cfr. J. F. MICHAUD, *Biographie...* cit., pp. 350-352.

[60] R. RITZLER, *Die Verschleppung der päpstlichen Archive nach Paris unter Napoleon I. und deren Rückführung nach Rom in den Jahren 1815 bis 1817*, in «Römische historische Mitteilungen», 1962/3 e 1963/4, 6, 7, p. 145; M. MARINI, *Memorie storiche dell'occupazione, e restituzione degli Archivi della S. Sede e del riacquisto de' Codici e Museo Numismatico del Vaticano, e de' manoscritti, e parte del Museo di Storia Naturale di Bologna; raccolte da Marino Marini Cameriere secreto di N. S. Prefetto de' detti Archivii e già Commissario ponteficio in Parigi MDCCCXVI*, in *Regestum Clementis Papae V.*, I, Romae, ex Typographia Vaticana, 1885, p. CXXVIII; J. M. GACHARD, *Les archives du Vatican.* «Bulletin de la Commission Royale d'histoire de Belge», 1874, 1, pp. 22-23.

[61] AN, AB/V^{c} 7, f. 313, Lettera di Daunou ai trasportatori del 6 febbraio 1810.

seconda tappa fino a Parigi doveva essere compiuta in 30 giorni[62]. Il primo trasporto di 117 casse con il *Liber Diurnus* (Archivio Vaticano, XI 9 [olim Caps. X Hhhh 97 o Cod. n. 5 H]), gli atti del Concilio di Trento e le bolle d'oro iniziò a Roma il 17 febbraio 1810 ed arrivò a Parigi al Palazzo Soubise il 27 febbraio 1811[63].

Con l'ultimo trasporto avvenuto nel 1813 i francesi spedirono 355 manoscritti della Biblioteca vaticana. Il ministro dell'interno francese Montalivet[64] già il 9 maggio 1811 aveva ordinato al barone Daru[65], intendente della corona a Roma, di dare la possibilità a monsignore Luigi Martorelli[66] di ricercare bolle, brevi, diplomi, lettere originali, corrispondenze politiche ed ecclesiastiche negli inventari della biblioteca[67]. In realtà i francesi avevano l'intenzione di estrarre solamente documenti archivistici, le carte («chartes») – come essi dicevano – e non manoscritti della Biblioteca vaticana. Queste carte – documenti ufficiali – erano ritenute materiale archivistico, e come tale dovevano essere trasmesse all'archivio imperiale di Parigi[68]. In un primo momento il Martorelli selezionò circa 1.000 volumi, raggruppandoli in corrispondenza diplomatica, atti originali e copie autentiche, diverse lettere originali, manoscritti originali del diritto canonico, atti dei concili, lettere del Concilio di Trento, conclavi e decisioni della Rota[69]. Il 30 settembre dello stesso anno arrivò l'archivista imperiale Daunou nella Biblioteca vaticana per controllare questa prima scelta. In quattro giorni esaminò gli inventari ed eliminò due terzi conservando 355 volumi. Il giorno della sua partenza, il 6 ottobre, l'archivista generale consegnò l'elenco dei manoscritti al barone Daru, il quale lo trasmise subito al primo

---

[62] AN, AB/V^{e} 7, f. 316, Lettera del 14 marzo 1810 sull'esecuzione del decreto imperiale del 2 febbraio.

[63] R. RITZLER, *Die Verschleppung...* cit., p. 145, H. LECLERCQ, *Marini...* cit., p. 2157.

[64] Jean-Pierre Bachasson Montalivet (1766-1823); cfr. J. F. MICHAUD, *Biographie...* cit., XXIX, pp. 31-34.

[65] Martial-Noël-Pierre Daru (1774-1827); cfr in *Dictionnaire de Biographie française*, X, Paris 1965 pp. 227-228.

[66] Luigi Martorelli (1760-1830); cfr. R. RITZLER, *Die Verschleppung...* cit., p. 146 nota 19; P. E. VISCONTI, *Delle lodi letterarie di Monsignore Luigi Martorelli...*, Roma, Tipografia Salviucci, 1833.

[67] AN, AB/V^{e} 7, f. 7^{v} (N 317), Memoria di Daunou sugli archivi stranieri; Gachard (come a nota 60) 21.

[68] BAV, AB 52^{A} «Breve, e sincero Ragguaglio dell'Operato dal Canonico Angelo Battaglini Custode della Biblioteca Vaticana nell'assenza da Roma di Nostro Signore Papa Pio Settimo», p. 14, 114.

[69] AN, AB/V^{E} 7, f. 353-355, Memoria per il ministro dell'interno Montalivet del 1 ottobre 1812.

custode della biblioteca Battaglini[70]. Il custode rimase molto stupito nel trovare nell'elenco 22 papiri e protestò in una lettera spedita il 7 ottobre[71]. Ma i francesi volevano questi papiri – considerandoli come le più antiche carte – per dare lustro all'archivio imperiale. Fortunatamente questo progetto momentaneamente fu accantonato fino all'allestimento del nuovo archivio[72].

Finalmente il ministro dell'Interno informò l'archivista dell'impero Daunou sull'organizzazione dell'ultimo trasporto dei documenti. La preparazione del trasferimento di queste 9.000 carte dei conventi soppressi e dell'archivio della Rota – contenenti anche i 355 volumi dei diplomi e bolle della biblioteca – fu commissionata al Martorelli[73]. Di essi 222 volumi furono presi dal fondo Vaticano contenenti tutti atti e memorie del Concilio di Basilea, 113 dal fondo Ottoboniano nei quali prevalentemente vi erano rapporti dei Nunzi, 12 Reginensi e 3 Palatini[74]. I volumi furono consegnati il 28 luglio 1813 con un processo verbale a monsignore Martorelli[75]. Questo processo verbale fu redatto in quattro copie: una per la Biblioteca vaticana, l'altra per il Martorelli, e due per l'intendente della corona Daru[76].

Confrontando le tre asportazioni dei manoscritti si notano molte diversità. In base al trattato di Tolentino la Biblioteca vaticana dovette consegnare ai francesi volumi tra manoscritti e incunaboli che, come si è visto, laboriosamente furono portati alla Biblioteca nazionale di Parigi in due trasferimenti (1797 e 1798). L'ultima asportazione di manoscritti vaticani nel 1813 era invece collegata al trasferimento dell'Archivio vaticano all'archivio imperiale nel Palazzo Soubise. Si trattò di una grave perdita per il patrimonio librario vaticano. Fortunatamente poi ritornarono dopo la caduta dell'impero napoleonico e il Congresso di Vienna nel 1817.

---

[70] AN, AB/V^{E} 7, f. 353 (come a nota 69). - Angelo Battaglini (1759-1842; secondo custode: 1800; premier conservateur: 1810); cfr A. CAMPANA, *Battaglini, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VII, Roma 1965, pp. 222-225.

[71] AN, AB/V^{E} 7, f. 353 (come a nota 69); BAV, AB 52^{A}, p. 15, 113.

[72] BAV, AB 52^{A}, p. 16, 114-116.

[73] AN, AB/V^{E} 7, f. 181, Lettera del ministro del interno a Daunou del 22 maggio 1813.

[74] BAV, AB 52, f. 138^{rv}, f. 39^{r}-141^{r}, «Catalogue des volumes d'Archives à rétirer de la Bibliothèque des Manuscrits du Vatican pour réunir aux Achives de l'Empire».

[75] BAV, AB 52^{A}, p. 16, 119.

[76] AN, AB/V^{E} 8, f. 77.

LUIGI PEPE

Gaspard Monge e i prelievi nelle biblioteche italiane (1796-1797) *

I prelievi di codici, manoscritti e libri preziosi dalle maggiori biblioteche italiane, nell'ambito dei lavori della Commissione per le scienze e le arti della Repubblica francese aggregata all'armata d'Italia nel 1796 e nel 1797, furono quasi tutti effettuati dal matematico Gaspard Monge, che di tale commissione era uno dei membri più autorevoli. In poco più di un anno, da giugno 1796 ad agosto 1797, Monge visitò la Biblioteca ambrosiana, la Biblioteca di Brera, la Biblioteca dell'Istituto delle scienze di Bologna, la Biblioteca estense, la Biblioteca vaticana, la Biblioteca marciana e le importanti biblioteche monastiche di S. Benedetto Po nel Mantovano, Ss. Salvatore a Bologna, S. Giustina a Padova.

Gaspard Monge, era nato a Beaune nel 1746, aveva fatto dei buoni studi presso gli oratoriani, era stato insegnante alla scuola militare di Mézières, tramite Bossut era diventato membro dell'Académie des sciences, era stato collaboratore dell'*Encyclopédie méthodique* di Panckoucke. Rivoluzionario della prima ora, membro del Club dei Giacobini, era stato ministro della marina nel Gabinetto Roland, poi aveva fatto parte del ristretto numero di scienziati che operò per la difesa della Repubblica dai nemici esterni alle dipendenze dirette del Comitato di salute pubblica, del quale faceva parte un suo antico allievo Lazare Carnot. Sul piano scientifico Monge era noto principalmente come matematico. I suoi contributi alla geometria differenziale, alla teoria delle equazioni differenziali alle derivate parziali (linee caratteristiche e equazione di Monge-Ampère), la sua sistemazione dei metodi di rappresentazione

* Lavoro eseguito con contributi del CNR e del MURST.

dello spazio sul piano in un unico corpo di dottrina (la geometria descrittiva) lo pongono, accanto a Lagrange e a Laplace, in primo piano nelle scienze matematiche dell'ultima parte del secolo XVIII. Ma Monge occupa un posto rilevante anche nella storia della chimica e della tecnologia. Come chimico aveva realizzato la prima liquefazione di un gas (l'anidride solforosa) e aveva partecipato al lavoro di rifondazione della disciplina compiuto nel cenacolo di Lavoisier. Al servizio della Rivoluzione si era poi interessato della raffinazione della polvere da sparo, e della fabbricazione dei cannoni e dei fucili, compiendo importanti studi sulle leghe ferrose[1].

Monge non era stato l'unico scienziato chiamato a far parte della commissione per la ricerca in Italia degli oggetti delle scienze e delle arti da spedire in Francia, creata nel 1796 appena il generale Bonaparte aveva vinto le resistenze austriache e piemontesi, seguendo l'esempio della campagna nel Belgio. Con lui vennero in Italia il chimico Berthollet e il botanico Thouin, che era già stato in Belgio[2]. La ricchezza della componente scientifica in una commissione, nota principalmente per la requisizione delle opere d'arte, può oggi stupire, ma allora gli scienziati era spesso chiamati nei compiti più delicati dell'amministrazione, e uno di loro Carnot era membro del Direttorio. Inoltre la fama dell'Italia in campo scientifico era buona, grazie all'opera di Frisi, Lagrange, Lorgna, Volta, Malfatti, Spallanzani, Felice Fontana, ecc. In realtà, a parte alcuni strumenti inviati all'Ecole polytechnique da Bologna e da Milano, la collezione delle tavole e l'erbario dell'Aldrovandi, le collezioni mineralogiche di Spallanzani (i cui campioni a Pavia furono divisi in due e una collezione fu inviata a Parigi), la raccolta dei pesci fossili di Bolca, e un'interessante scelta di sementi curata da Thouin, il materiale scientifico raccolto in Italia non fu moltissimo e il più autorevole scienziato della Commissione, Monge, dovette convertirsi ad un mestiere che non era il suo: la bibliografia. Questo avvenne in modo graduale, con l'esperienza diretta e una grande scuola, quella della Biblioteca vaticana, nella quale Monge passò quasi la metà del suo soggiorno italiano.

---

[1] L. DE LAUNAY, *Un grand français: Monge, fondateur de l'Ecole Polytechnique*, Paris, Roger, 1933. P. V. AUBRY, *Monge, le savant ami de Napoléon 1746-1818*, Paris, Gauthier Villars, 1954. R. TATON, *L'oeuvre scientifique de Monge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951. D.E. SMITH, *Gaspard Monge Politician*, «Scripta mathematica», 1932, 1, pp. 111-132.

[2] G. MONGE, *Dall'Italia (1796-1798)*, a cura di SANDRO CARDINALI - LUIGI PEPE, Palermo, Sellerio, 1993. Y. LETOUZEY, *Le Jardin des Plantes à la croisée des chemins avec André Thouin, 1747-1824*, Paris, Editions du Museum, 1989. M. SADOUN GOUPIL, *Le chimiste Claude Louis Berthollet, 1748-1822, sa vie, son oeuvre*, Paris, Vrin, 1977.

I prelievi a Milano e Pavia. Giunto a Milano nel giugno 1796 e amichevolmente accolto dal generale. Bonaparte, Monge si mise subito al lavoro insieme alla commissione visitando le chiese e le biblioteche di Milano. La Biblioteca ambrosiana era stata fondata nel 1607 dal cardinale Federico Borromeo, arcivescovo di Milano e aperta nel 1609. Essa era stata concepita come un Istituto di studi teologici, per questo vi venne aggregato il Collegio ambrosiano costituito da 15 dottori. Il nucleo primitivo fu costituito da trentamila volumi e da quattordicimila manoscritti. Dalla Biblioteca ambrosiana i commissari prelevarono alcuni codici di Leonardo da Vinci, due manoscritti di Galileo (uno sulle fortificazioni, l'altro sulle maree) e un codice di Virgilio appartenuto a Francesco Petrarca con note autografe[3]. Il codice vinciano B depositato all'Institut fu per per la prima volta studiato sistematicamente da Giambattista Venturi che si trovava nel 1797 a Parigi. Il lavoro di Venturi segnò la scoperta di Leonardo come scienziato, ed è il primo, ma non il solo esempio dell'importanza per il progresso della scienza che finirono con l'assumere i prelievi napoleonici[4]. Se i manoscritti ambrosiani furono il prelievo milanese più importante, la raccolta di incunaboli che Monge e i commissari scelsero nella Biblioteca di Brera fu molto più cospicua. La Biblioteca di Brera fu istituita nel 1770 quando Maria Teresa d'Austria dichiarò di uso pubblico la biblioteca del conte Pertusati (ventiquattromila volumi) acquistata nel 1763. Dopo la soppressione dei gesuiti nel 1773 fu trasferita a Brera e fu aperta al pubblico nel 1786. Nel 1778 era stata arricchita dall'acquisto della biblioteca del medico Alberto Haller (tredicimilacinquecento volumi). A Brera i commissari francesi poterono avvalersi della collaborazione del bibliotecario Alfonso Longo. Questi era stato un amico e collaboratore dei Verri, di Beccaria e aveva scritto sul «*Caffè*», divenne poi, con i superstiti di questo gruppo di riformatori milanesi, un dirigente della Repubblica Cisalpina, la cui Costituzione del 1797 reca in calce la sua firma. Per comprendere l'atteggiamento di Longo e di altri intellettuali italiani, che si affrettarono a collaborare con i francesi anche nelle requisizioni è bene considerare che la proprietà degli oggetti requisiti era dei sovrani (dell'imperatore d'Austria e poi dei duchi di Parma e di Modena, del papa ecc.) e che i prelievi erano previsti in trattati regolarmente stipulati. Quindi Longo, ad

[3] ARCHIVES NATIONALES , Parigi, (d'ora in poi AN), F17 1275 B, 129.

[4] G. B. VENTURI, *Essai sur les ouvrages phisico-mathématiques de Léonardo da Vinci* Paris, 1797. Il bibliotecario dell'Ecole polytechnique Peyrard pubblicò, sulla base di un manoscritto vaticano (Vat. gr. 190) prelevato da Monge a Roma nel 1797, l'edizione critica *Les oeuvres d'Euclide, en grec, en latin, et en français, d'après un manuscrit très ancien qui était resté inconnu jusqu'à nos jours*, Patris 1816-1818, voll. 3.

esempio, poteva pensare con la sua collaborazione di comportarsi come un funzionario corretto, che ubbidiva alla nuova amministrazione. Inoltre giocavano i limiti effettivi del riformismo settecentesco, che non aveva toccato le strutture del potere e aveva lasciato notevolmente frustrati i suoi esponenti più vivaci, il prestigio scientifico dei commissari e in generale quello della cultura francese.

Il 13 e 14 giugno 1796, nella Biblioteca di Brera, i commissari Monge, Labillardière, Thouin, Berthollet, Barthelemy, Moitte e Tinet prelevarono un centinaio di incunaboli tra i più antichi, qualche libro scientifico moderno e alcune tavolette cinesi e arabe (in tutto 133 pezzi dei quali 107 volumi). Il criterio della scelta degli incunabuli fu principalmente l'antichità delle edizioni.

L'elenco, sottoscritto con la rigorosa precisione che contraddistingue tutti i verbali della commissione, datato *26 prairial an 4* (13 giugno 1796) iniziava con il *Catholicon* di Joannes Balbus, stampato a Magonza culla della stampa nel 1460 e con la *Biblia* di Magonza in due volumi del 1462. Proseguiva con tre edizioni romane del 1468 del prototipografo Sweynheym: il *De Civitate Dei* di S. Agostino, *Adversus calumniatorem Platonis* di Bessarione e le *Epistolae* di S. Girolamo. Seguivano sette edizioni del 1469: Apuleio, Cicerone (3), Gellio, Livio e Lucano. Le edizione del 1470 erano quattordici: S. Tommaso d'Aquino, S. Agostino (2), Leonardo Bruni, Cicerone, Eusebio di Cesarea, S. Girolamo, S. Giovanni Crisostomo, Lattanzio, S. Leone, Plinio, Sallustio, Svetonio. Quattro edizioni erano datate 1471, diciassette 1472, dieci 1473, diciannove 1474, ventuno 1475. Da notare la presenza dei classici latini, oltre a quelli ricordati, Virgilio, Ovidio, di diverse opere storiche e anche l'assoluta assenza di testi scientifici, la cui stampa in effetti per opere degne di ricordo comincia più tardi (la prima edizione degli *Elementi* di Euclide è del 1482). Ecco un elenco parziale di incunaboli prelevati con elementi per la loro identificazione[5]:

– J. BALBUS, *Catholicon*, Magonga, Gutenberg?, 1460 [IGI 1154]

– *Biblia*, Magonza, Furst e Schoeffer, 1462 [IGI 1632]

– A. AUGUSTINUS, *De civitate Dei*, Roma, Sweynheym e Pannartz, 1468 [IGI 967]

– N. BESSARION, *Adversus calumniatorem Platonis*, Roma, Sweynheym e Pannartz, 1468 [IGI 1621]

[5] Ci serviamo dell'*Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, Roma, Libreria dello Stato, 1943-1981, voll .6, (d'ora in poi IGI).

– S. HIERONIMUS, *Epistolae*, Roma, Sweynheym e Pannartz, 1468 [IGI 4733]

– L. APULEIUS, *Opera*, Roma, Sweynheym e Pannartz, 1469 [IGI 769]

– M.T. CICERO, *De oratore*, Roma, Sweynheym e Pannartz, 1468-1469 [IGI 2943]

– A. GELLIUS, *Noctes actices*, Roma, Sweynheym e Pannartz, 1469 [IGI 4186]

– T. LIVIUS, *Historiae romanae decades*, Roma, Sweynheym e Pannartz, 1469 [IGI 5769]

– M. A. LUCANUS, *Pharsalia*, Roma, Sweynheym e Pannartz, 1469 [IGI 5810]

– L. BRUNI, *De bello italico*, Foligno, Numeister e Orsini, 1470 [IGI 2188]

– P. EUSEBIUS, *De evangelica preparatione*, Venezia, Jenson, 1470 [IGI 3754]

– C. PLINIUS SECUNDUS, *Historia naturalis*, Roma, Sweynheym e Pannartz, 1470[IGI 7879]

– G. SUETONIUS TRANQUILLUS, *Vitae Caesarum*, Roma, Sweynheym e Pannartz, 1470 [IGI 9228]

– G. BOCCACCIO, *Il Filocolo*, Venezia, Di Pietro, 1472 [IGI 1754].

L'elenco dei volumi prelevati dalla Biblioteca di Brera era completato da due opere di Albrect Haller (*Bibliotheca anatomica* e *Historia stirpium*) e da un volume di *Opera* di Esiodo in greco e latino, stampato a Parma nel 1785. I commissari non trovarono invece a Brera la ricca collezione di medaglie appartenuta all'antico collegio gesuitico. Essa era stata portata via dagli Austriaci in fuga, senza lasciare nessuna dichiarazione[6].

Dopo Milano furono interessate dai prelievi le due principali sedi universitarie italiane Pavia e Bologna. Toccò per prima a Pavia che inviò a Parigi l'*Erbario* di Haller[7] e la collezione di minerali vulcanici di Spallanzani[8], ma che fu risparmiata nelle sue collezioni librarie. Bisogna ricordare che molti professori dell'Università di Pavia aderirono ben presto al nuovo ordine, sollecitati da una lettera lusinghiera a loro rivolta da Bonaparte in persona, e ancora di più dal celebre invito a collaborare che lo stesso Bonaparte rivolse all'astronomo

[6] Testimonianza di Alfonso Longo, AN, F[17] 1275 A.

[7] «Etat des caisses destinées pour le Jardin des Plantes», AN, F[17] 1275 B-C.

[8] «Catalogo de' principali prodotti vulcanici de' Campi Flegrei, dell'Etna, e dell'Isole Eolie raccolte dal P.P. nell'Università di Pavia e Prefetto del Pubblico Museo Lazaro Spallanzani», AN, F[17] 1275 A.

Barnaba Oriani. Tra i professori pavesi che divennero funzionari napoleonici ricordiamo Gregorio Fontana, Lorenzo Mascheroni, Carlo Barletti, Pietro Moscati. Il prelievo librario più consistente riguardò a Pavia il Collegio germanico-ungarico. Da esso vennero prelevati una quarantina di titoli, costituiti essenzialmente in testi di geografia: Impero romano-germanico, Belgio, Turchia, Danimarca, Norvegia, Francia, Germania, Mongolia, Ungheria, Svezia, Polonia, Olanda, Boemia, Scozia, Spagna, Russia, Africa. Si trattava per lo più di pregiate edizioni olandesi di Elzevier e di Maire[9].

Nelle biblioteche di Bologna. Senza colpo ferire le truppe francesi entrarono a Bologna il 18-19 giugno 1796. Il 23 giugno il gen. Bonaparte si recò a visitare l'Istituto delle scienze. A partire dal 2 luglio furono ispezionate dai commissari francesi, incaricati del prelievo degli oggetti delle scienze e delle arti, una quindicina di chiese di Bologna e furono prelevati una trentina di quadri di Guido Reni, del Domenichino, di Ludovico e Annibale Carracci, del Guercino ecc. Oltre ai quadri le attenzioni dei commissari francesi: Monge, Thouin, Moitte, Berthollet, Berthélemy e Tinet si rivolsero alle ricche raccolte dell'Istituto[10]. Dalle collezioni dell'Istituto furono prelevate tre quadri con i diplomi in papiro riguardanti le donazioni della Chiesa di Ravenna del 491, una camera oscura, un microscopio solare e uno notturno, un altro microscopio (3 luglio)[11]. Prelievi più cospicui riguardarono la biblioteca dell'Istituto e le collezioni di storia naturale. L'elenco dei libri prelevati dalla biblioteca comprendeva i seguenti incunaboli:

– *Biblia*, Magonza, Furst e Schoeffer, 1462 [IGI 1632]

– F. LACTANTIUS, *De divinis institutionibus*, Subiaco, Sweynheym e Pannartz, 1465 [IGI 5619]

– A. CORNAZZANO, *Vita di Cristo, Carmen heroicum*, Venezia, Cornazzano, 1472 [IGI 3198]

– P. OVIDIUS NASO, *Opera*, Venezia, Jacques de la Rouge, 1474 [IGI 7043]

---

[9] (AN, F[17] 1275 A).

[10] I verbali dei prelievi a Bologna sono conservati a Parigi, AN, F[17] 1275 A. Sul contesto dei prelievi bolognesi si veda L. PEPE, *Dall'Istituto bolognese all'Istituto nazionale* (in corso di stampa).

[11] Su questi strumenti destinati all'Ecole polytechnique si possono consultare le lettere di Monge pubblicate in L. PEPE, *La formazione della biblioteca dell'Ecole polytechnique: il contributo involontario del Belgio e dell'Italia*. «Bollettino di Storia delle Scienze Matematiche», XVI (1996), pp. 155-197.

– T. M. PLAUTUS, *Comoediae*, Venezia, Vindelino de Spira, 1472 [IGI 7869]

– POLYBIUS, *Historiae* [in latino], Roma, Sweynheym e Pannartz, 1473 [IGI 7978]

– M.V. MARTIALIS, *Epigrammata*, Venezia, Giovanni da Colonia, 1475 [IGI 6219]

– HIEROCLES, *In aureos versus Pytagorae opusculum*, Padova, Valdezochio, 1474 [IGI 4726]

– S. ANTONINO, *Confessionale*, *Trattato dell'escomunicazione,* Bologna, Azzoguidi, 1472 [IGI 611]

– S. AMBROSIUS, *De officiis, Vita Sanctae Agnetis*, Milano, Valdarfer, 1474 [IGI 431]

– S. HIERONYMUS, *Epistolae*, Roma, Sweynheym e Pannartz, 1470 [IGI 4736]

– M.T. CICERO, *De officiis*, Roma, Pietro Massimo, 1469 [IGI 2887]

– H. SCHEDEL, *Liber chronicarum*, Norimberga, Koberger, 1493 [IGI 8828]

L'elenco degli incunaboli era completato da due opere dei giuristi bolognesi Antonio da Budrio e Graziano, da un Petrarca, uno Svetonio, un Esopo, un Livio e da tre altri volumi.

Furono prelevate dalla biblioteca dell'Istituto anche opere recenti di un certo valore scientifico: del medico e naturalista bolognese Jacopo Bartolomeo Beccari (1682-1766) *De quamplurimis phosphoris nunc primum detectis commentarius*, Bologna 1744, un'opera che ha un suo posto nella storia della fotochimica, dell'allievo di Beccari Marco Carburi (1731-1808), poi professore a Padova, la *Lettera sopra una specie di insetto marino*, del medico e scienziato lucchese Domenico Moscheni (1757-1830) *Esame fisico intorno la natura e proprietà dell'aria infiammabile paludosa*, Lucca 1788, nella traccia di studi intrapresi da Alessandro Volta, infine il *Trattato de' bagni d'Abano*, Padova 1789, di Salvatore Mandruzzato (1758-1835) e *L'italiano instrutto in tutte le specie del carbon fossile.*

Il prelievo più consistente all'Istituto riguardò comunque diciotto volumi di manoscritti di Ulisse Aldrovandi (dieci volumi di tavole di piante, fiori e frutta, sette volumi di tavole di animali e un volume miscellaneo) e l'*Erbario* dello stesso Aldrovandi in sedici volumi[12]. L'Aldrovandi aveva donato nel

[12] F. RODRIGUEZ, *Il Museo Aldrovandiano della Biblioteca Universitaria di Bologna*, Bologna, Azzoguidi, 1956, pp. 5-7.

1605 al Senato di Bologna il suo Museo di storia naturale e la sua biblioteca. Per ospitarli furono allestite sei stanze attigue a quelle del Gonfaloniere, nel palazzo del Legato (palazzo d'Accursio). Nel 1742 le collezioni Aldrovandi passarono all'Istituto [13].

I volumi dell'Aldrovandi e quasi tutti gli incunaboli tornarono a Bologna nel 1815; purtroppo diversi di questi incunaboli, tra i quali la *Bibbia* di Magonza (la piu antica edizione della *Bibbia* datata, che costituiva il fiore all'occhiello delle grandi biblioteche settecentesche), sono risultati mutili.

Dalle collezioni di storia naturale dell'Istituto furono portati via il 4 luglio 1796 fossili, minerali e oggetti preziosi. La biblioteca dell'Istituto fu relativamente risparmiata dai commissari francesi anche perché essi potettero attingere contemporaneamente alle importantissime collezioni di manoscritti e di incunaboli dell'Abbazia del Ss. Salvatore. Era questa uno dei maggiori complessi conventuali di Bologna, il primo nucleo del monastero fu edificato nel secolo XII dai canonici regolari di S. Agostino ai quali successero i canonici del Ss. Salvatore. Il convento, inserito negli studi teologici dell'Università, era punto di riferimento di molti studenti stranieri, soprattutto inglesi. Al Ss. Salvatore studiò anche Erasmo da Rotterdam nel suo soggiorno a Bologna, e alcuni libri da lui postillati furono poi distrutti o sbiancati dall'Inquisizione. La grandiosa biblioteca venne aperta nel 1522, ma nel Cinquecento fu privata da Filippo II di molte opere di pregio che furono destinate alla biblioteca dell'Escorial. Nel corso del Settecento il patrimonio librario si arricchì enormemente grazie all'opera dell'abate Giovanni Grisostomo Trombelli (1698-1784), mentre le rendite immobiliari e i capitali a disposizione dell'Abbazia aumentarono notevolmente [14].

Dalla biblioteca del Ss. Salvatore i commissari francesi prelevarono i 921 manoscritti descritti nel catalogo settecentesco della Biblioteca, meno 42 che risultarono irreperibili. Dei manoscritti prelevati 506 furono trasportati a Parigi e 373 furono lasciati a Bologna nella Biblioteca dell'Istituto. Nel 1815 torna-

[13] *Catalogo dei manoscritti di Ulisse Aldrovandi*, a cura di L. FRATI, Bologna, Zanichelli, 1907. Si veda anche C. SCAPPINI, M.P. TORRICELLI, *Lo Studio Aldrovandi in Palazzo Pubblico (1617-1742)*, Bologna, Clueb, 1993.

[14] *Il patrimonio bibliografico a stampa della biblioteca del SS. Salvatore* in *Giovanni Grisostomo Trombelli (1697-1784) e i Canonici regolari del SS. Salvatore* a cura di M.G. TAVONI e G. ZARRI, Modena, Mucchi, 1991. Sul Ss. Salvatore e il patrimonio librario residuo si veda anche M. FORNASARI-M. POLI-A. ZACCANTI, *La chiesa e la biblioteca del SS. Salvatore in Bologna*, Firenze, Vallecchi, 1995.

rono da Parigi 487 manoscritti, mentre 19 rimasero in Francia. Tra questi (i numeri si riferiscono al catalogo manoscritto[15]):

74. *Horatii, Sermones*, sec.XV
147. *Ciceronis, De officiis*, sec. XV
232. *Erbario*, sec XVI
703. *Kalendarium*, sec. XIII
722. *Kalendarium astrologicum*, sec XV
779. *Breviarium Romanum*, sec. XIII
836. *Guarini Veronensis, Regulae Grammaticae*
870. *Pentateuco*, cod. ebraico sec. XIII

I manoscritti restituiti furono depositati a Bologna fino al 1827 presso la Biblioteca dell'Università. Nel 1866 i codici del Ss. Salvatore furono nuovamente versati alla Biblioteca universitaria, dove ancora si trovano.

Dalla biblioteca del Ss. Salvatore i commissari francesi prelevarono anche ottantacinque incunaboli di grande pregio. Tra essi figuravano nove edizioni della *Bibbia*, la più antica delle quali era stata stampata a Magonza nel 1462 [IGI 1632]. Cicerone era l'autore più rappresentato: nove edizioni tra le quali il *De finibus bonorum et malorum* stampato a Venezia nel 1471 [IGI 2862]. Per rendere evidente l'entità dei prelievi diamo una lista significativa di altri incunaboli presi:

– APPIANUS ALEXANDRINUS, *Historia romana* [in latino], Venezia, Ratdolt, 1477 [IGI 763]

– L. APULEIUS, *Opera,* Roma, Sweynheym e Pannartz, 1469 [IGI 769]

– ARISTOPHANES, *Comoediae novem* [in greco]. Venezia, Aldo Manuzio, 1498 [IGI 790]

– ARISTOTELES, *Opera*[in latino] comm. Averroè, I-III, Venezia, Torresani e Blavi, 1483 [IGI 794]

---

[15] Il catalogo si trova presso la Biblioteca universitaria di Bologna, ms. 4122. Esso contiene il verbale di prelievo del 14 luglio 1796, firmato in originale da Monge, Moitte, Thouin, Bertélemy e Labillardière, e una nota aggiunta di A. Caronti del 18 dicembre 1866. Si veda L. MIANI - M.C. BACCHI, *I fondi manoscritti e le raccolte di incunaboli e cinquecentine della Biblioteca Universitaria di Bologna come fonti per la storia della cultura rinascimentale*, «Schede umanistiche», III (1989), pp. 5-45. M.C. BACCHI- L. MIANI, *Vicende del patrimonio librario bolognese: manoscritti e incunaboli della Biblioteca Universiataria di Bologna*, in *Pio VI e Pio VII Chiaramonti: due pontefici cesenati nel bicentenario della Campagna d'Italia*, Bologna, Clueb, 1998, pp. 369-475.

1605 al Senato di Bologna il suo Museo di storia naturale e la sua biblioteca. Per ospitarli furono allestite sei stanze attigue a quelle del Gonfaloniere, nel palazzo del Legato (palazzo d'Accursio). Nel 1742 le collezioni Aldrovandi passarono all'Istituto [13].

I volumi dell'Aldrovandi e quasi tutti gli incunaboli tornarono a Bologna nel 1815; purtroppo diversi di questi incunaboli, tra i quali la *Bibbia* di Magonza (la piu antica edizione della *Bibbia* datata, che costituiva il fiore all'occhiello delle grandi biblioteche settecentesche), sono risultati mutili.

Dalle collezioni di storia naturale dell'Istituto furono portati via il 4 luglio 1796 fossili, minerali e oggetti preziosi. La biblioteca dell'Istituto fu relativamente risparmiata dai commissari francesi anche perché essi potettero attingere contemporaneamente alle importantissime collezioni di manoscritti e di incunaboli dell'Abbazia del Ss. Salvatore. Era questa uno dei maggiori complessi conventuali di Bologna, il primo nucleo del monastero fu edificato nel secolo XII dai canonici regolari di S. Agostino ai quali successero i canonici del Ss. Salvatore. Il convento, inserito negli studi teologici dell'Università, era punto di riferimento di molti studenti stranieri, soprattutto inglesi. Al Ss. Salvatore studiò anche Erasmo da Rotterdam nel suo soggiorno a Bologna, e alcuni libri da lui postillati furono poi distrutti o sbiancati dall'Inquisizione. La grandiosa biblioteca venne aperta nel 1522, ma nel Cinquecento fu privata da Filippo II di molte opere di pregio che furono destinate alla biblioteca dell'Escorial. Nel corso del Settecento il patrimonio librario si arricchì enormemente grazie all'opera dell'abate Giovanni Grisostomo Trombelli (1698-1784), mentre le rendite immobiliari e i capitali a disposizione dell'Abbazia aumentarono notevolmente [14].

Dalla biblioteca del Ss. Salvatore i commissari francesi prelevarono i 921 manoscritti descritti nel catalogo settecentesco della Biblioteca, meno 42 che risultarono irreperibili. Dei manoscritti prelevati 506 furono trasportati a Parigi e 373 furono lasciati a Bologna nella Biblioteca dell'Istituto. Nel 1815 torna-

[13] *Catalogo dei manoscritti di Ulisse Aldrovandi*, a cura di L. FRATI, Bologna, Zanichelli, 1907. Si veda anche C. SCAPPINI, M.P. TORRICELLI, *Lo Studio Aldrovandi in Palazzo Pubblico (1617-1742)*, Bologna, Clueb, 1993.

[14] *Il patrimonio bibliografico a stampa della biblioteca del SS. Salvatore* in *Giovanni Grisostomo Trombelli (1697-1784) e i Canonici regolari del SS. Salvatore* a cura di M.G. TAVONI e G. ZARRI, Modena, Mucchi, 1991. Sul Ss. Salvatore e il patrimonio librario residuo si veda anche M. FORNASARI-M. POLI-A. ZACCANTI, *La chiesa e la biblioteca del SS. Salvatore in Bologna*, Firenze, Vallecchi, 1995.

rono da Parigi 487 manoscritti, mentre 19 rimasero in Francia. Tra questi (i numeri si riferiscono al catalogo manoscritto[15]):

74. *Horatii, Sermones*, sec.XV
147. *Ciceronis, De officiis*, sec. XV
232. *Erbario*, sec XVI
703. *Kalendarium*, sec. XIII
722. *Kalendarium astrologicum*, sec XV
779. *Breviarium Romanum*, sec. XIII
836. *Guarini Veronensis, Regulae Grammaticae*
870. *Pentateuco*, cod. ebraico sec. XIII

I manoscritti restituiti furono depositati a Bologna fino al 1827 presso la Biblioteca dell'Università. Nel 1866 i codici del Ss. Salvatore furono nuovamente versati alla Biblioteca universitaria, dove ancora si trovano.

Dalla biblioteca del Ss. Salvatore i commissari francesi prelevarono anche ottantacinque incunaboli di grande pregio. Tra essi figuravano nove edizioni della *Bibbia*, la più antica delle quali era stata stampata a Magonza nel 1462 [IGI 1632]. Cicerone era l'autore più rappresentato: nove edizioni tra le quali il *De finibus bonorum et malorum* stampato a Venezia nel 1471 [IGI 2862]. Per rendere evidente l'entità dei prelievi diamo una lista significativa di altri incunaboli presi:

– APPIANUS ALEXANDRINUS, *Historia romana* [in latino], Venezia, Ratdolt, 1477 [IGI 763]

– L. APULEIUS, *Opera,* Roma, Sweynheym e Pannartz, 1469 [IGI 769]

– ARISTOPHANES, *Comoediae novem* [in greco]. Venezia, Aldo Manuzio, 1498 [IGI 790]

– ARISTOTELES, *Opera*[in latino] comm. Averroè, I-III, Venezia, Torresani e Blavi, 1483 [IGI 794]

---

[15] Il catalogo si trova presso la Biblioteca universitaria di Bologna, ms. 4122. Esso contiene il verbale di prelievo del 14 luglio 1796, firmato in originale da Monge, Moitte, Thouin, Bertélemy e Labillardière, e una nota aggiunta di A. Caronti del 18 dicembre 1866. Si veda L. MIANI - M.C. BACCHI, *I fondi manoscritti e le raccolte di incunaboli e cinquecentine della Biblioteca Universitaria di Bologna come fonti per la storia della cultura rinascimentale*, «Schede umanistiche», III (1989), pp. 5-45. M.C. BACCHI- L. MIANI, *Vicende del patrimonio librario bolognese: manoscritti e incunaboli della Biblioteca Universiataria di Bologna*, in *Pio VI e Pio VII Chiaramonti: due pontefici cesenati nel bicentenario della Campagna d'Italia*, Bologna, Clueb, 1998, pp. 369-475.

– ARISTOTELES, *Opera* [in greco], voll. 4, Venezia, Aldo Manuzio, 1495-1498 [IGI 791]

– H. BARBARUS, *Castigationes Plinianae*, Venezia, Barbaro, 1493 [IGI 1211]

– F. BLONDUS, *Historiarum decades,* Venezia, Ottaviano Scoto, 1483 [IGI 1756]

– DIODORUS SICULUS, *Bibliotheca* [in latino], Bologna, Azzoguidi, 1472 [IGI 3451]

– EUCLIDES, *Elementa geometriae* [in latino], Venezia, Ratdolt, 1482 [IGI 3722]

– HOMERUS, *Opera* [in greco], Firenze, Bernardo Nerlio, 1488 [IGI 4795]

– D. J. JUVENALIS - PERSIUS, *Satyrae,* Brescia, [Buzbach?], 1473, [IGI 5569]

– T. LIVIUS, *Historiae Romanae decades,* Treviso, Giovanni Rosso, 1485 [IGI 5277]

– LUCIANUS SAMOSATENSIS, *Dialogi, Epistolae* [in greco], Firenze, Lorenzo d'Alopa, 1496 [IGI 5834]

– F. PETRARCA, *Trionfi , Canzoniere*, Roma, Lauer, 1471 [IGI 7518]

– PIUS PP II, *Epistolae, orationes et tractatus*, Norimberga, Koberger, 1481 [IGI 7775]

– PLATO, *Opera* [in latino] trad. Marsilio Ficino, Venezia, Torresani, 1491 [IGI 7861]

– C. PLINIUS SECUNDUS, *Historia naturalis,* Parma, Corallo, 1476 [IGI 7882]

– PLUTARCHUS, *Vitae parallelae* [in latino], Venezia, Jenson, 1478, voll. 2 [IGI 7922]

– A. POLIZIANO, *Opera*, Venezia, Aldo Manuzio, 1498 [IGI 7952]

– ID., *Decades rerum Venetarum*, Venezia, Torresani, 1487 [IGI 8487]

– M. A. SABELLICUS, *Enneades ab orbe condito*, Venezia, Vitali, 1498 [IGI 8489]

– VALERIUS MAXIMUS, *Facta et dicta memorabilia,* Bologna, Malpigli, 1476 [IGI 10060]

– L. VALLA, *Elegantiae latinae linguae*, Milano, Filippo da Lavagna, 1477 [IGI 10086]

Gran parte di questi incunaboli non sono più tornati a Bologna. Recentemente è stata accertata la presenza nella Bibliothèque nationale di Parigi di

trentuno incunaboli provenienti dalla Biblioteca del Ss. Salvatore, tra i quali la *Bibbia* di Magonza, l'Aristotele del 1483, il Sabellico del 1487[16].

Terminata la scelta a Bologna le ricerche dei commissari francesi nel 1796 si estesero nei giorni seguenti a Ferrara (6 luglio) e a Cento (7 luglio). Nella Biblioteca pubblica di Ferrara furono presi due incunaboli: un Plinio di Roma del 1470 e un Aulo Gellio di Venezia del 1472. Ben più consistente fu la raccolta a Cento dove le chiese cittadine furono private dei loro quadri più belli: dodici importanti dipinti dei quali otto del Guercino, nativo di Cento. Ultimate le requisizioni nel Bolognese e nel Ferrarese la commissione si disperse e Monge si recò a Roma per prelevare cinquecento manoscritti dalla Biblioteca vaticana e cento tra pitture e sculture, concessi dal papa Pio VI in cambio dell'armistizio firmato a Bologna il 23 giugno 1796 con la mediazione dell'ambasciatore spagnolo Azara.

Monge nella Biblioteca vaticana. Lasciate le ex-legazioni Monge era a Firenze il 22 luglio 1796 e a Roma il 29 luglio per curare la scelta dei manoscritti della Biblioteca vaticana, stabilita dall'armistizio di Bologna. Scrivendo alla moglie Catherine Huart la sua prima lettera da Roma il 30 luglio Monge descriveva in modo apocalittico la situazione degli Stati romani attraversati e in particolare della città di Roma[17]:

La première chose que j'ai eprouvée en approchant de Rome a été un sentiment pénible. Nous venions de parcourir toute cette antique Etrurie, l'ancienne patrie des arts avant la conquête qu'en firent les Romains, et le berceau de leur renouvellement; nous avions longé le lac de Trasimène et nous avions suivi depuis plus de 150 lieues la route d'Annibal, et nous n'avions pas pu nous défendre d'un petit mouvement d'exaltation. Nous avions vu cette pauvre ville de Veïes, que des fossés naturels de 80 pieds de profondeur a pie de chaque coté dans le rocher semblaient devoir rendre imprenable; mais que ni ses fossés, ni le courage de ses habitants, ni leur industrie n'avaient pu soustraire à la fureur des Romains pour les conquêtes; lorsqu'en approchant à 30 milles de Rome, nous ne voyons plus que des champs absolument incultes; une terre abandonnée, sans villages et sans maisons. Le peu d'objets qu'on y rencontre, ce sont quelques tombeaux antiques, quelques restes epars de l'ancienne magnificence des Romains, et la voie Flaminienne qui subsisterait presque en entier si on ne l'avait recoupée un grand nombre de fois pour faire la route moderne qui tortille comme un

[16] *I Canonici*... cit., pp. 76-78 fornisce l'elenco dei trentuno incunaboli.

[17] L. PEPE, *Gaspard Monge in Italia. La formazione e i primi lavori dell'Istituto nazionale della Repubblica romana.* «Bollettino di storia delle scienze matematiche», XVI (1996), pp. 45- 100. ID., *L'Istituto nazionale della Repubblica romana.* «Mélanges de l'Ecole française de Rome», CVIII (1996), 2, pp. 703-730.

serpent dans ce désert. On est réellement affligé lorsqu'on voit à quel point d'abandon est réduite une terre qui a été pressée par une foule d'hommes qui, s'ils n'avaient pas les inclinations douces de leurs obscurs prédécesseurs, avaient au moins des passions grandes qui leur ont fait faire des choses prodigieuses. Ce n'est qu'à deux milles de Rome que l'on commence à s'apercevoir qu'on approche d'un lieu habité.

C'est bien autre chose, ma chère amie, quand on est dedans. Tu ne saurais te faire une idée de l'etat d'abrutissement au quel se trouve réduit un peuple conduit par un gouvernement fondé sur l'imposture, et qui, depuis 10 siècles, ne subsiste que du tribut des nations chretiennes. Ce qui reste ici de l'ancienne Rome est magnifique; eh bien, tout cela est aussi etranger au peuple imbécile qui l'habite que les Pyramides d'Egypte le sont aux pauvres mahométans qui ne savent pas même quelle est la nation qui les a bâties. Le Forum, ce lieu où le peuple Romain manifestait sa volonté, ce théâtre des grands passions d'un peuple extraordinaire; le forum, que les empereurs ont dans la suite successivement rempli de monuments magnifiques, et dont les ruines sont encore là, le forum s'appelle aujourd'hui *Campo Vaccino* c'est-à-dire Champ des Vaches, et son emploi n'est pas plus noble que son nom[18].

La Biblioteca vaticana, nella quale Monge doveva lavorare per diversi mesi, era la biblioteca del Papa: era stata agli inizi del Trecento ai tempi di Bonifacio VIII la più importante in Europa nella sua prima sede nei Palazzi lateranensi. Dopo una parziale dispersione nel periodo avignonese era rifiorita con Niccolò V (Tommaso Parentucelli 1447-1455) che la aprì agli studiosi. Il suo successore Sisto IV la portò a tremila e cinquecento codici, affidandola a Bartolomeo Platina. Sisto IV e, un secolo dopo, Sisto V le diedero una sede in Vaticano. La biblioteca era essenzialmente una biblioteca di manoscritti, i cui fondi dal secolo XV crebbero per successive acquisizioni. Agli inizi del Seicento entrò nella biblioteca la collezione del card. Fulvio Orsini. Nel 1622 furono uniti alla Vaticana i manoscritti della Biblioteca palatina di Heidelberg, preda bellica di Massimiliano di Baviera offerta al papa Gregorio XV. Il bibliotecario della Vaticana Leone Allacci, che nel 1620 aveva terminato il catalogo dei manoscritti greci e latini, si incaricò personalmente del prelievo. Con papa Alessandro VII (1655-1667) fu acquisita l'importate collezione dei duchi di Urbino. Nel 1689 furono acquisiti duemila manoscritti raccolti dalla regina Cristina di Svezia in Francia e in Italia e da essa lasciati al card. Decio Azzolini. Con Benedetto XIV era stato acquistato nel 1748 l'importante fondo ottoboniano costituito da 3.374 manoscritti latini e da 473 manoscritti greci. In esso

[18] A madame Monge, 30 luglio 1796 (12 termidoro anno 4). Le lettere di Monge sono conservate in copia ottocentesca nella Bibliothèque municipale di Saintes (ms 78). Una traduzione italiana è stata pubblicata nel volume G. MONGE, *Dall'Italia*... cit.

erano confluite importanti raccolte umanistiche come quella di Marcello Cervini. Il lavoro di catalogazione era stato intrapreso a metà del Settecento dal bibliotecario Giuseppe Simone Assemani, che stava redigendo un catalogo in venti volumi andato sfortunatamente bruciato nel 1768. Solo il catalogo dei manoscritti orientali era stato stampato in tre volumi tra il 1756 e il 1759[19]. Quindi Monge si trovava a scegliere un numero abbastanza piccolo di pezzi, 500 a fronte di decine di migliaia di manoscritti, senza nemmeno il sussidio di strumenti bibliografici aggiornati. Il lavoro era grande e difficile, ma Gaspard non era uomo facile da dissuadere . Si mise quindi all'opera con molta lena, visitando la biblioteca quasi per tutto il mese di agosto. La scelta cominciò con i manoscritti orientali per i quali disponeva del Catalogo dell'Assemani, che era quasi completa alla fine del mese di agosto del 1796.

I commissari non dovettero affrontare a Roma solo le comprensibili difficoltà frapposte al loro lavoro e i rinvii del governo pontificio, che contava su un rovesciamento delle sorti nei campi di battaglia. Una forte resistenza al prelievo delle opere d'arte si manifestò anche in Francia e diede luogo al 16 agosto ad una petizione rivolta al Direttorio firmata da celebri artisti come il pittore David, Denon, Quatremère de Quincy, Soufflot:

L'amour des arts, le desir de conserver leurs chefs-d'oeuvre à l'admiration de tous les peuples, un intérêt commun à cette grande famille d'artistes répandus sur tous les points du globe, sont les motifs de notre démarche auprès de vous. Nous craignons que cet enthousiasme qui nous passionne pour les productions du génie n'égare sur leurs véritables intérêt même leurs amis les plus ardents; et nous venons vous prier de peser avec maturité cette importante question de savoir s'il est utile à la France, s'il est avantageux aux arts et aux artistes en général de déplacer de Rome les monuments d'antiquité et les chefs-d'oeuvre de peinture et de sculpture qui composent les galeries et les musées de cette capitale des arts[20]

Monge già informato di queste proteste il 3 agosto descriveva le ricchezze delle collezioni romane alle quali poco danno poteva venire dai prelievi. Egli aveva già iniziato la scelta dei manoscritti:

Nous voyons tant de statues, tant de bustes antiques, que la tête m'en fait mal tous les soirs. Dans les lieux publics, dans les maisons du souverain, chez les particuliers, partout on rencontre des galeries remplies des personnages les plus célèbres de l'antiquité. Nous revenons dans ce moment de la Villa Albani, c'est-à-dire de la mai-

[19] *Biblioteca Apostolica Vaticana*, Firenze, Nardini, 1990.

[20] A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres a Miranda sur le déplacements des monuments de l'art de l'Italie (*1796), introduction et notes par E. POMMIER, Paris, Macula, 1989, p. 141.

son de campagne du prince Albani. Tu aurais bien de la peine à comprendre combien d'objets il a ramassé pendant quatorze ans. Dans une salle ce sont les bustes très-bien conservés de tous les anciens philosophes de la Grèce; dans une autre, ce sont les capitaines les plus fameux: Miltiade, Themistocle, Aristide, Alcibiade...etc. Ah, ma chère amie, Mr Roederer a beau gémir sur le vandalisme que nous exerçons ici, en enlevant cent objets d'art; quand notre mission sera remplie, il n'y paraitra pas, quant au nombre. Au reste, nous tacherons de bien faire notre devoir. Nous espérons le remplir à l'avantage de la République et mériter les applaudissemens de ses amis. Le métier que nous faisons ici de bibliographes nous est un peu etranger; malgré cela, nous pensons qu'il sera bien fait[21].

Dovunque Monge vedeva sostenitori della Rivoluzione. Il 23 agosto Monge ritornava sul suo lavoro nella Biblioteca vaticana che descriveva senza troppo entusiasmo:

Nous sommes toujours occupés à former notre liste des manuscrits. Rien ne presse à cet égard parce que quand un de nos convois sera pret à partir, nous donnerons cette liste et en trois jours les ballots serons faits pour être chargés sur les voitures. Si le catalogue de la bibliothèque du Vatican existait, il suffirait de le compulser, mais il n'existe que celui des livres hébreux et celui des livres syriaques. Ces jours derniers nous avons visité tous les livres arabes et nous avons eu soin de ne marquer que ceux qui ne sont pas dans la bibliothèque de Paris.

Il s'en faut de beaucoup que nous connaissions la bibliothèque du Vatican; mais à en juger par ce qui nous a déjà passé par les mains, je t'assure que sa célébrité tomberait considérablement si le catalogue en était fait. Elle ne renferme que des manuscrits, et lorsque nous l'aurons écrémée, en envoyant à Paris tous les objets célèbres et connus de réputation, je t'assure qu'il sera encore plus nécessaire que jamais de tenir ce catalogue secret[22].

A Roma Monge si sentiva ormai circondato di spie e, dopo la partenza di Azara per Firenze non si fidava che di due amici: un medico (Liborio Angelucci o Camillo Corona) e Francesco Piranesi, agente del re di Svezia e figlio del celebre incisore.

I prelievi a Modena e a S. Benedetto Po. Il 20 agosto si erano interrotte le trattative diplomatiche a Parigi tra la Santa Sede e la Repubblica francese, inutilmente si era tentato di riprenderle a Firenze. Il 12 settembre la Congre-

[21] A madame Monge, 3 agosto (16 termidoro).
[22] A madame Monge, 23 agosto (6 fruttidoro).

gazione plenaria dei cardinali respinse la richiesta francese di revocare tutte le bolle papali successive al 1789. Il papa dichiarò rotto l'armistizio e anche le statue già imballate dai commissari furono riportate nei loro luoghi di provenienza. La Santa Sede intensificò i rapporti diplomatici con i nemici della Francia, mentre si profilava una nuova offensiva austriaca. In questo clima Monge lasciò procipitosamente Roma alla fine di settembre. Nel frattempo Reggio il 26 agosto si era ribellata al duca di Modena e aveva chiesto aiuto ai francesi, il 4 ottobre questi entrarono a Modena e Monge si odoperò molto affichè si arrivasse ad un primo incontro tra i rappresentanti di Modena, Bologna, Ferrara e Reggio per la creazione di uno stato autonomo repubblicano. A Modena si svolse 1l 16 ottobre il primo Congresso cispadano: fu proprio Monge a inventare questo nome per la costituenda repubblica tra le città emiliane[23].

Mentre si occupava di repubbliche Monge metteva per la prima volta a frutto la competenza che si era venuto formando, affrontando il problema di una consistente scelta di manoscritti nella biblioteca del duca di Modena. Il nucleo di questa biblioteca era costituito dal ricco patrimonio bibliografico proveniente dalle raccolte estensi di Ferrara. Nel Settecento la Biblioteca estense aveva avuto grandi bibliotecari: Ludovico Antonio Muratori e Girolamo Tiraboschi. Soprattutto Tiraboschi si era impegnato nella catalogazione e nella cura della biblioteca. Alla sua morte, nel 1794, il patrimonio bibliografico era costituito da centomila volumi e, custoditi a parte, da tremila manoscritti e duemila edizioni del XV e XVI secolo. Il duca Ercole III, fuggendo a Venezia con la cassa ducale, non aveva dimenticato alcuni dei pezzi più preziosi della biblioteca: la *Bibbia* di Borso d'Este; il *Breviario* di Ercole I; l'*Officio* alfonsino. Queste opere tornarono in biblioteca solo nel 1831[24].

Il prelievo di Monge è descritto nel *Catalogue des libres choisis de la Bibliothèque du ci-devant Duc de Modene par le citoyen Monge* e riguardò novantotto tra codici, incunaboli ed edizioni di pregio[25].

Più in particolare furono prelevate quattro edizioni del secolo XVIII, tra le quali la *Descrizione della Feste celebrate in Parma* con la quale si apre l'elenco.

---

[23] G. MONGE, *Dall'Italia...* cit., p. 94.

[24] E. MILANO, *Profilo storico della Biblioteca Estense,* in *La Biblioteca Estense Modena*, Firenze, Nardini, 1987. Si veda anche per le requisizioni a Modena: *Modena Napoleonica nella cronaca di Antonio Rovatti. Modena repubblicana 1798- 1799*, a cura di G. P. BRIZZI-E. CORRADINI, Milano, Pizzi, 1996. Oltre che a Monge alcuni libri dell'Estense furono consegnati al commissario Haller e allo stesso generale Bonaparte.

[25] AN, F[17] 1275 A.

Seguono settanta codici tra i quali la *Bibbia ebraica* (negoziata a Ferrara nel Quattrocento) e i codici greci e latini:

7. *Liturgia* di S. Giovanni Crisostomo (gr.)
8. *Quattro Vangeli* (gr.)
10. *Atti degli Apostoli* (gr.)
11. *Salmi* di David (gr.)
14. *Epistole* di Sinesio (gr.)
16. *Biblioteca* di Fozio (gr.)
22. *Storie* di Erodoto (gr.)
23. *Biblioteca storica* di Diodoro siculo (gr.)
25. *Opuscoli* di Luciano (gr.)
26. *Geodesia* di Erone (gr.)
28. *Commenti ad Aristotele* di Alessandro di Afrodisia (gr.)
29-34. *Opere* di Ippocrate (gr.)
35. *Opere* di Galeno (gr.)
36. *Opere* di Esiodo (gr.)
37. *Commedie* di Aristofane (gr.)
40. *Commenti* di Eutocio ad Apollonio di Perge (gr.)
41. *Divine Istituzioni* di Lattanzio (lat.)
43. *Congiura di Catilina* di Sallustio (lat.)
44. *Commentari* di Cesare (lat.)
45. *Commedie* di Plauto (lat.)
47. *Arte di amare* di Ovidio (lat.)
48. *Farsaglia* di Lucano (lat.)
50. *Satire* di Giovenale (lat.)
51. *De rerum natura* di Lucrezio (lat.)
69. *De officiis* di Cicerone (lat.)
72. *Divina Commedia* di Dante (ital.)
73. *Decamerone* di Boccaccio (ital.)
74. *Poesie* di Petrarca (ital.)

Completavano il prelievo ventitre preziosi incunabuli e un'edizione di commenti ad Aristotele del 1501, tra gli incunaboli segnaliamo:

76. I. MESUE, *Opera*, Padova, Canozzi, 1471 [IGI 6383]

77. DIOGENES LAERTIUS, *Vitae et sententiae*, Venezia, Jenson, 1475 [IGI 3459]

80. G. BOCCACCIO, *Ameto*, Schurerer, 1478 [IGI 1763]

84. APOLLONIUS RHODIUS, *Argonautica*, Firenze, D'Alopa, 1496 [IGI 753]

90. T. LUCRETIUS CARUS, *De rerum natura*, Verona, Fridenperger, 1486 [IGI 5866]

93. C. PLINIUS SECUNDUS, *Historia naturalis*, Venezia, Jenson, 1472 [IGI 7880]

94. SUIDAS, *Lexicon*, Milano, Bissoli e Dolcibelli [IGI 9189]

96. HOMERUS, *Opera*, Firenze, Nerlio, 1488 [IGI 4795]

Le opere dell'Estense furono recuperate quasi tutte da Antonio Lombardi nel 1815. Non rientrarono tre incunaboli e tre codici tra i quali le *Commedie* di Aristofane.

Nell'inverno nel 1796-97 Monge fu impegnato nei vari congressi della Repubblica cispadana, che cominciarono presto a deluderlo per il loro moderatismo. L'unificazione era d'altra parte spinta dalle grandi vittorie napoleoniche di Arcole (novembre 1796) e di Rivoli veronese (14 gennaio 1797).

Subito dopo la battaglia di Rivoli Monge era occupato presso Mantova nella requisizione dei libri e dei manoscritti dell'importante abbazia benedettina di San Benedetto in Polirone. I risultati della scelta sono indicati nell' *Etat des Editions du XVe siècle extraites de la Bibliothèque de San Benedetto dans le Mantouan*[26]. Il verbale di consegna di 62 volumi, datato 16 gennaio 1797, reca le firme di Monge e di Agostino Varsi «monaco benedettino cassinese, bibliotecario del Monastero di San Benedetto». Tra gli incunaboli prelevati figuravano i seguenti:

– C. PTOLOMAEUS, *Cosmographia*, Ulm, Reger, 1486 [IGI 8184]

– AVICENNA, *Canones medicinae*, Venezia, Maufer, 1483 [IGI 1119]

– D. ALIGHIERI, *La Commedia*, Venezia, Vindelino da Spira, 1477 [IGI 358]

– C. SUETONIUS TRANQUILLUS, *Vitae Caesarum*, Bologna, Faelli, 1493 [IGI 9238]

– Q. HORAZIUS FLACCUS, *Opera*, Venezia, Stagnino, 1486 [IGI 4884]

– P. OVIDIUS NASO, *Methamorphoseos*, Milano, Lavagna, 1475 [IGI 7114]

– M. A. LUCANUS, *Pharsalia*, Venezia, Battovini, 1486 [IGI 5819]

– EUCLIDES, *Elementa geometriae*, Venezia, Ratdolt, 1482 [IGI 3722]

– J. DE MONTEREGIO, *Epitoma in Almagestum*, Venezia, Hamman, 1496 [IGI 5326]

– D.J. JUVENALIS, *Satyrae*, Venezia, Torti, 1485 [IGI 5588]

– M. F. QUINTILIANUS, *Institutiones oratoriae*, Venezia, Locatello e Scoto, 1493 [IGI 8264]

– F. PETRARCA, *De vita solitaria*, Milano, Scinzenzeler, 1498 [IGI 7587]

– M. MANILIUS, *Astronomicon*, Venezia, Vitali, 1499 [IGI 6130]

– J. DE SACROBOSCO, *Sphaera mundi*, Venezia, Renner, 1478 [IGI 5340]

– M. J. JUSTINUS, *Epitome*, Milano, Valdarfer, 1476 [IGI 5555]

[26] AN, F[17] 1275 A.

Vi erano poi alcuni manoscritti elencati nell'*Etat des manuscrits de la Bibliothèque de l'Abbaye de S.t Benedetto dans le Mantouan*[27]. Si tratta di soli sette titoli tra i quali un *Chronicon* di Sant'Antonino (in tre volumi), le *Istituzioni* di Giustiniano, un commento agli *Aforismi* di Ippocrate, un volume di *Opere* di Galeno, un volume con le *Commedie* di Plauto.

In esecuzione del trattato di Tolentino. Dopo la vittoria di Bonaparte a Rivoli e la resa di Mantova (2 febbraio 1797) le truppe francesi travolsero in Romagna la debole resistenza pontificia e si arrivò rapidamente all'occupazione di Ancona (9 febbraio) e alla pace di Tolentino (19 febbraio). Monge era con Bonaparte a Macerata alla vigilia di Tolentino e fece allo Stato maggiore una lezione di geometria descrittiva. Il giorno dopo fu firmata la pace e la geometria descrittiva fu considerata di buon auspicio, così Monge fu invitato qualche mese dopo a dare un'altra lezione a Passariano, dove tardavano a concludersi i negoziati con l'imperatore che portarono alla pace di Campoformio[28].

Subito dopo Tolentino Monge fu inviato nuovamente a Roma per concludere il suo lavoro con le statue e i manoscritti, il prelievo dei quali veniva ribadito dal nuovo trattato. Il 23 febbraio 1797 Monge era a Roma, dove fissò la sua residenza a Palazzo Mancini, via del Corso, sede dell'Accademia di Francia. A Roma Gaspard doveva restare cinque mesi che gli permisero anche di crearsi, malgrado il suo compito istituzionale, con la sua onestà la sua cultura e il suo impegno civile, una rete di amici tra i romani amici della Rivoluzione; frequentò il salotto di Maria Pizzelli[29], l'accademia scientifica del Collegio umbro raccolta da Feliciano Scarpellini. La permanenza a Roma diede modo a Monge di assistere a varie cerimonie religiose di particolare solennità, tra le quali quelle per la Pasqua e il Corpus Domini; su di esse egli fece cadere la sua critica razionalista nella corrispondenza familiare[30]. In questo secondo soggiorno l'atmosfera che circondava i commissari era molto migliore e Monge raccontava alla moglie i momenti di svago e le riunioni tra amici sovente allietate dalla musica del celebre violinista Kreutzer, che si era aggiunto alla commissione:

Après diner, nous avons encore célébré la prise de Trieste et la gloire de la République. Tous nos jeunes gens se sont naturellement placés en rond dans notre salon,

[27] AN, F[17] 1275 A.

[28] G. MONGE, *Dall'Italia...* cit., p. 171.

[29] L. RAVA, *Un salotto romano del Settecento: Maria Pizzelli*, Roma, Tipografia del Senato, 1926.

[30] A madame Monge, 21 aprile 1797 (2 fiorile anno 5); a madame Monge, 14 giugno (26 pratile).

où etait Cacault. Le célèbre musicien Kreutzer etait au milieu avec son violon, et ils ont chanté religieusement les hymnes patriotiques. Le Père Pétrini, le seul naturaliste de Rome, etait avec nous. Il a été ému jusqu'aux larmes, et il m'a dit: *je ne m'etonne plus si la République triomphe de tous ses ennemis*[31].

Nous avons donné ici une belle fête à l'occasion de la paix. Notre adjoint Kreutzer a trouvé le moyen de glisser, dans une belle symphonie qu'il avait arrangée à dessein, *la Marseillaise, le Chant du Départ, la Carmagnole et le ça ira.* Tous les grands personnages qui assistaient à notre concert, tels que le neveu du Pape et sa femme, la famille Doria, ont entendu cela pour la première fois. La symphonie a été trouvée admirable, et tout le monde, petits et grands, jeunes et vieux, a applaudi d'une manière particulière. Tout s'est passé dans la plus grande décence; on a paru content de nous, et nous, et nous etions contents des succès des armes de la République et de la gloire de notre pays. Nous voudrions bien y retourner bientôt. C'est une maladie générale, car je vois que la plupart des etrangers voudraient aussi y aller[32].

Monge non si occupava soltanto di requisizioni; in particolare riuscì ad assicurarsi tre esemplari della raccolta delle celebri incisioni di Giambattista Piranesi, grazie all'amicizia con il figlio Francesco, e due esemplari dell'opera di Ennio Quirino Visconti; di questo egli informava il ministro degli Esteri:

Nous avons pensé, citoyen Ministre, que ce serait rendre un service à nos jeunes artistes que de leur procurer la collection des gravures des monuments d'architecture de l'ancienne Rome par Piranési. Nous en avons acheté trois exemplaires, le 1er pour la bibliothèque nationale, le 2e pour celle de l'institut et le 3e pour l'école polytechnique.

Nous avons aussi acheté deux exemplaires de l'explication des principaux monuments de sculpture par le célèbre antiquaire M. Visconti. Ils sont destinés, l'un pour la bibliothèque nationale et l'autre pour celle de l'institut. Ces objets, qui font partie du troisième convoi, sont dans trois caisses qui vous sont adressées, et sur chacune d'elles nous avons écrit sa destination particulière[33].

Tra il 2 marzo e il 21 giugno 1797 con la collaborazione dell'architetto Giuseppe Valadier fu portata a termine la scelta delle sculture, tra queste il celebre *Apollo del Belvedere* e il gruppo del *Lacoonte*, le statue colossali del *Tevere* e del *Nilo*, conservate in Vaticano i busti di Marco e Giunio Bruto, di Omero di Alessandro e il gruppo di *Amore e Psiche* del Campidoglio; sempre con l'aiuto di Valadier furono scelti i quadri: *S. Petronilla* di Guercino, *S. Girolamo* di Domenichino, *Cristo sceso dalla Croce* di Caravaggio, la *Deposizione* di Annibale

[31] A madame Monge, 27 marzo (7 germile).
[32] A madame Monge, 6 maggio (17 pratile).
[33] A Charles Delacroix, 10 giugno (22 pratile).

Carracci, il *Martirio di S. Pietro* di Guido Reni ecc. Il 3 aprile veniva prelevato dalla chiesa di S. Pietro in Montorio la *Trasfigurazione* di Raffaello, considerato il più prezioso di tutti. Al termine di questi impegni Monge si concesse una settimana di vacanza per visitare Napoli e Pompei. Da Napoli scriveva alla moglie:

C'est réellement une bien belle ville que Naples, située en amphithéatre au fond d'un golfe très grand, que ses faubourgs embrassent presque dans toute sa circonférence. Sa situation lui permettrait de devenir une seconde Carthage ou une troisième Tyr, c'est-à-dire le centre du commerce des trois anciennes parties du monde, si ses institutions politiques, civiles et religieuses ne la réduisaient pas à un etat de nullité complète, à celui de patrie des polichinelles. À Rome, c'est l'imposture qui gouverne, ici c'est la tyrannie la plus éhontée qui ne se donne même pas la peine de déguiser ses chaines: et cette lettre, qui sera decachetée et vraisemblablement lue par le monstre fémelle que l'enfer a vomi sur le trône de Naples, te prouvera que toute communication est ici fermée avec les lumières. Le mariage du fils du Prince avec une autre Autrichienne annonce que de semblables mesures ne doivent pas cesser si promptement et présagent pour ce triste pays la barbarie la plus complète. Bientôt on ne saura pas plus ici s'il existe une France qu'on le sait à la Chine. Mais qui peut pénétrer les desseins de Dieu, qui fait concourir et le faible et le méchant à l'opération de ses merveilles[34]?

Tornato a Roma il 13 luglio Monge completò il suo lavoro a Roma nella Biblioteca vaticana; lo annunciava alla consorte con la consueta tempestività:

Je reste seul ici avec notre secretaire, pour attendre la copie du catalogue des 500 manuscrits. Ce catalogue est un gros ouvrage. On doit me le remettre après diner, et immédiatement après je monterai en voiture pour aller auprès du général en chef concerter tout ce qui peut concerner le transport de nos richesses jusqu'à Paris et nos opérations subséquentes jusqu'à Venise. Ainsi je partirai d'ici avant la présente dont le courrier ne se chargera que demain soir.

Je dine aujourd'hui chez Cacault, tant parce que notre marmite est renversée et que c'est l'anniversaire du 14 juillet. C'est la fête de la Conception de la République. Je célébrerai celle du 10 aout, qui est le jour de sa nativité, à Venise avec Berthollet et quelques autres bons patriotes que nous y connaissons, et dans l'une et l'autre circonstance les hymnes patriotiques seront chantés très religieusement[35].

Il risultato del lavoro di Monge alla Vaticana fu consegnato all'inventario del 13 luglio 1797, sottoscritto in originale dal titolo: *Recensio manuscriptorum*

[34] A madame Monge, 18 giugno (30 pratile).
[35] A madame Monge, 14 luglio (26 messidoro).

Codicum, qui ex universa Bibliotheca Vaticana selecti jussu D.ni N.ri Pij P.M. pridie Idus Iul. procuratoribus Gallorum jure belli, seu pactarum induciarum ergo, et initae Pacis traditi fuere[36].

I codici furono suddivisi rispetto alle loro collezioni di appartenenza: Tra parentesi è indicato il numero per ciascuna collezione:

Ex Hebraicis Bibliothecae Vaticanae et Palatinae (19)

Ex Hebraicis Bibliothecae Urbinatis (1)

Ex Chaldaicis, sive Syriacis (49)

Ex Arabicis (80)

Ex Copticis, sive Aegyptiacis (31)

Ex Synicis (10)

Ex Graecis Bibliotecae vaticanae (100)

Ex Graecis Bibliothecae Palatinae (27)

Ex Graecis Bibliothecae Alexandrinae (3)

Ex Graecis Bibliothecae Otthobonianae (1)

Ex Latinis Bibliothecae Palatinae (139)

Ex Latinis Bibliothecae Reginensis (12)

Ex Latinis Bibliothecae Otthobonianae (26)

Si pose il problema dei codici contenenti opere diverse legate insieme. Monge, ricevendo i ringraziamenti dei funzionari della Biblioteca vaticana, ammise che nel computo si tenesse conto di questo. Alcuni codici furono quindi contati per due e altri per tre. In questo modo fu necessario compiere un ulteriore revisione e 33 codici furono restituiti alla Biblioteca vaticana. Tra questi: l'*Autografo* delle poesie di Michelangelo (Vat. lat. 3211), il *Pantografo* di Scheiner (Reg. lat. 1456), l'*Odissea* di Omero (Vat. gr. 1302), gli *Scritti* di Porfirio (Pal. gr. 360). Il verbale di consegna a Monge fu firmato il 13 luglio 1797 da Rinaldo Santoloni, «sottoministro» della Biblioteca vaticana, che aveva

[36] *Catalogue des 500 manuscrits choisis dans la Bibliotheque du Vatican en vertu du traité de Tolentino, et expediés depuis à Livourne pour la Bibliothèque nationale de Paris* (AN, F[17] 1275 A).

«cooperato insieme al cittadino commissario Monge all'incassamento che di essi si è fatto». Diamo un elenco indicativo di una parte dei codici prelevati, suddivisi in base alle collezioni:

Codici vaticani greci:

- *Orazioni* di Isocrate (Vat. gr. 65)
- *Opere* di Luciano (Vat. gr. 87)
- *Vite parallele* di Plutarco (Vat. gr. 138)
- *Storie* di Appiano Alessandrino (Vat. gr. 141)
- *Storie* di Procopio di Cesarea (Vat. gr. 152)
- *Opere astronomiche e matematiche* di Tolomeo (Vat. gr. 184)
- *Opere* di Euclide (Vat. gr. 190)
- *Opere* di Euclide, Teodosio, Aristarco (Vat. gr. 191)
- *Opere* di Erone (Vat. gr. 215)
- *Opere* di Galeno e Dioscoride (Vat. gr. 284)
- *Sermoni* di S. Giovanni Crisostomo (Vat. gr. 434)
- *Favole* (Vat. gr. 867)
- *Carmina* di Euripide (Vat. gr. 896)
- *Storie* di Polibio (Vat. gr. 1023)
- *Opere* di Euclide e Tolomeo (Vat. gr. 1038)
- *Convivio* di Giuliano (Vat. gr. 1264)
- *Opere* di Senofonte (Vat. gr. 1333)
- *Epigrammi greci* (Vat. gr. 1373)

Codici palatini greci:

- *Orazioni* di Lisia (Pal. gr. 88)
- *Storie* di Eliano (Pal. gr. 155)
- *Vite parallele* di Plutarco (Pal. gr. 168)
- *Iliade* di Omero (Pal. gr. 222)
- *Storie* di Tucidide (Pal. gr. 252)
- *Vite parallele* e *Opuscoli morali* di Plutarco (Pal. gr. 283)
- *Opere* di Pindaro (Pal. gr. 353)
- *Scritti militari* di Erone (Pal. gr. 393)
- *Opere* di Senofonte, Arriano ecc. (Pal. gr. 398)

Codici vaticani latini:

- *Opuscoli* di Leonardo Aretino (Vat. lat. 1560)
- *Farsaglia* di Lucano (Vat. lat. 1623)
- *Fatti e detti memorabili* di Valerio Massimo (Vat. lat. 1927)
- *Antichità giudaiche* di Giuseppe Flavio (Vat. lat. 1988)
- *Divina Commedia* di Dante trascritta da Boccaccio (Vat. lat. 3199)
- Autografo dell'*Arcadia* del Sannazzaro (Vat. lat. 3202)
- *Prospettiva* di Ruggero Bacone (Vat. lat. 3102)
- *Opere* di Brunetto Latini (Vat. lat. 3203)
- *Filippiche* di Cicerone (Vat. lat. 3227)
- *Odi* di Orazio (Vat. lat. 3289)
- *Commentari* di Cesare (Vat. lat. 3324)
- *Autografi* di Petrarca (Vat.lat. 3357)
- *Lettere autografe* di Enrico VIII (Vat. lat. 3731)
- *Canti* di Prudenzio (Vat. lat. 3858)
- *Storie naturali* di Plinio (Vat. lat. 3861)
- *Bucoliche, Georgiche* e *Eneide* di Virgilio (Vat. lat. 3867)
- *Commedie* di Terenzio (vat. lat. 3878)

Codici reginensi latini:

– *Opere* di Beda (Reg. lat. 123)
– *Lettere* di Alcuino (Reg. lat. 272)
– *Genealogia* di Carlo Magno (Reg. lat. 236)
– *Chronicon* Nicolai Ambiasensis (Reg. lat. 454)
– *Chronicon Senonense* (Reg. lat. 455)
– *Acta Sanctorum* (Reg. lat. 498)
– *Vita* di Carlo Magno (Reg.lat. 507)
– *Storia delle Crociate* (Reg. lat. 509)
– *Gesta Francorum* (Reg. lat. 616)
– *Annales Franciae* (Reg. lat. 703)
– *Leggi* dei Normanni (Reg. lat. 775)
– *Storia dei Re Normanni* (Reg. lat. 884)
– *Gesta* di Giovanna d'Arco (Reg. lat. 891)
– *Storia* della guerra di Troia (Reg. lat. 905)
– *Storia* del Regno spagnolo del Perù (Reg. lat. 951)
– *Leggi* dei Visigoti (Reg. lat. 1924)
– *Trattato* su minerali, piante ecc. (Reg. lat. 1072)
– *Spirali* di Archimede (Reg. lat. 1253)
– *Pesi e misure* (Reg. lat. 1282
– *Arte militare* di Vegezio (Reg. lat. 1286)
– *Roman de la Rose* (Reg. lat. 1492)
– *Grammatica* e *poetica* di Alcuino (Reg. lat. 1587)
– *Opere* di Virgilio (Reg. lat. 1669)
– *Satire* di Giovenale (Reg. lat. 2029)

Codici palatini latini:

– *Epitome* delle Storie di Livio di Anneo Floro (Pal. lat. 894)
– *Lettere a Lucilio* di Seneca (Pal. lat. 1546)
– *Commedie* di Plauto (Pal. lat. 1626)
– *Metamorfosi* di Ovidio (Pal. lat. 1661)
– *Pelerinage de la vie humaine* (Pal. lat. 1969)

Codici ottoboniani latini:

– *Storia dei Franchi* (Ottob. lat. 663)
– *Storia dei Longobardi* (Ottob. lat. 1378)
– *Poema astronomico* di Igino (Ottob. lat. 2056)
– Autografo di *Poesie* del Tasso (Ottob. lat. 2229)
– *Opera sull'Egitto* di Claudio Sivardo (Ottob. lat. 2833)
– *Lettere* del card. Mazzarino (Ottob. lat. 2736-2741)
– *Statuti* del Delfinato (Ottob. lat. 2955)
– *Manuale* sui funghi italiani (Ottob. lat. 2983)

I prelievi, a Padova, Venezia e nel Friuli. I prelievi dei commissari francesi nella biblioteca di S. Marco di Venezia furono indicati dal bibliotecario Giuseppe Valentinelli, nel primo volume del suo catalogo manoscritti latini[37]: Essi

[37] G. VALENTINELLI, *Bibliotheca Manuscripta ad S. Marci Venetiarum*, I, Venetiis, Ex Typ. Commerci, 1868, n. 107.

furono regolati dall'art. V del trattato di Milano (16 maggio 1797) tra la Repubblica veneta e la Repubblica francese: «La république de Venise remettra enfin aux commissaires à ce destinés, vingt tableaux et cinq cents manuscrits au choix du général en chef». I commissari incaricati del prelievo furono Monge e Berthollet. Monge lasciando Roma si diceva contento di dover scegliere questa volta solo tra ventimila manoscritti.

La biblioteca di S. Marco, dopo aver perso l'opportunità di ricevere in donazione la biblioteca di Francesco Petrarca che l'aveva ad essa destinata nel 1362, ricevette la donazione della biblioteca del card. Bessarione: i codici (1024) furono spediti da Roma tra il 1469 e il 1474. Essi comprendevano quasi tutte le opere importanti della scienza, della letteratura e della filosofia greca[38]. I libri di Bessarione furono tenuti per decenni chiusi nelle casse: nel 1485 le casse vennero collocate l'una sopra l'altra per guadagnare spazio. Pur essendo una biblioteca pubblica la consultazione dei libri della Marciana fu a lungo assai problematica. Il procuratore Francesco Corner negò ad esempio l'accesso alla biblioteca al Montfaucon, il più celebre erudito dell'epoca. Nel secolo XVIII, pur restando la fama di inaccessibilità diffusa dall'*Encyclopédie*, si fecero notevoli progressi soprattutto per merito di Anton Maria Zanetti, custode dal 1737 al 1778.

L'elenco dei codici prelevati nel 1797 è il seguente, con riferimento ai cataloghi settecenteschi a stampa di Zanetti (tra parentesi il numero dei codici)[39]:

Codici greci (171):

Zan. Gr. 1-4, 8-9, 12, 15, 17, 21, 27-29, 34-36, 40, 46, 50-59, 61-71, 74, 78-79, 84, 86-88, 90-93, 95-102, 104-107, 109-118, 125, 128, 131, 137-138, 141, 143, 155, 172, 177, 184-185, 189, 196, 201, 208, 224, 226, 236, 246, 249-250, 269, 273, 276, 278, 288, 299, 306-308, 311-313, 324-326, 331, 338, 340, 343-344, 346-347, 375, 381, 383, 386, 388-389, 395, 398, 400, 405, 409, 416, 418, 434, 445-447, 451, 453-454, 461, 468, 471, 474, 491, 511, 534-535, 537-542, 555, 558-567, 569-570, 573, 616.

Gr. I, 14; II, 20; IV, 55, VII, 50.

---

[38] Per avere un'idea della raccolta di Bessarione può essere opportuno tenere presente la consistenza delle principali biblioteche principesche nel Quattrocento: Gonzaga (1407, 300 codici), Estense (1495, 512 codici), Federico di Montefeltro (772 codici), Visconti (1426, 998 codici), Vaticana (1455, 1209 codici). *Biblioteca Marciana Venezia*, a cura di M. ZORZI, Firenze, Nardini, 1988.

[39] G. VALENTINELLI, *Bibliotheca...* cit., I, n. 109. A.M. ZANETTI, *Graeci D. Marci Bibliotheca codicum manu scriptorum per titulos digesta*, Venezia 1740. ID., *Latina et italica D. Marci Bibliotheca codicum manu scriptorum per titulos digesta*, Venezia 1741.

Latini (23):

Zan. L. 1, 298-300, 305-306, 332, 349, 395, 401, 403, 497, 549.

L. I, 77; II, 84; VI, 52; 247; IX, 69; X, 182; XI, 115; XII, 125; XIV, 203-204.

Arabi (2):

Orient. 123, 199.

Italiani (2):

I, 55; X, 127

Francesi (2):

Zan. Gall. 2, 20.

Musicali (2):

Missae, compositoribus Iosquin, Montoy, Gerin, Delaruy ecc.
Mottetti della Corona, Forosempronii, 1519.

Ricordiamo alcuni di questi codici:

- *Biblia sacra*, sec. VIII (Zan. Gr. 1)
- *Catena in Job*, a. 905 (Zan. Gr. 538)
- *Psalmi cum catena*, sec. X-XI (Zan. Gr. 17)
- Homerus, *Ilias*, sec.X (Zan. Gr. 454)
- *Edoga legum*, a. 1175 (Zan. Gr. 172)
- *Tetraevamgelium*, sec. XV (Zan. Gr. 540)
- *Biblia sacra*, sec. XII (Zan. L. 1)
- *Tetraevangelium,* sec. XIII, (Zan. Gr.541)
- *Psalterium*, sec. XIII (L. I, 77)
- *Histoires*, sec. XIII (Zan. Gall. 2)
- C. PTOLOMAEUS, *Geographia*, sec. XV (Zan. Gr. 388)
- G. BOCCACCIO, *Corbaccio*, a. 1451 (I. X, 127)

I commissari estesero le loro ricerche alla biblioteca di S. Giustina e capitolare di Padova, alla biblioteca del Capitolo della Cattedrale di Padova, alla biblioteca di S. Michele a Murano. A S. Giustina l'8 agosto 1797 furono prelevati quarantanove volumi e tra essi[40]:

1. *Biblia sacra Hebraica*, saec XIV membr. f.
7. *S. Basilii, Homeliae et Sermones*, saec. XIII, membr. f.
12. G. BOCCACCIO, *De montibus, Sylvis*, saec XIV, membr. f.
13. *Apocalypsis cum notis*, saec. XIII, membr. 4°
19. P. TERENTIUS AFER, *Comoediae*, Milano, Zarotti, 1474 [IGI 9415]

[40] AN, F[17] 1275 A.

35. C. J. CAESAR, *Commentarii*, Venezia, Jenson, 1471 [IGI 2321]

37. C. PTOLOMAEUS, *Cosmographia*, Vicenza, Liechtenstein, 1475 [IGI 8181]

40. F. PETRARCA, *Canzoniere*, Padova, Valdezochio, 1472 [IGI 7519]

45. C.V. CATULLUS, *Carmina*, Vicenza, Reno e Bertocchi, 1481 [IGI 2615]

46. C. VALERIUS FLACCUS, *Argonautica*, Bologna, 1474, Ruggeri e Bertocchi, 1474 [IGI 10050].

Il Capitolo della Cattedrale di Padova pagò un tributo di soli otto volumi tra i quali[41]:

– P. OVIDIUS NOSO, *Opera*, Bologna, Azzoguidi, 1471 [IGI 7041]

– M.F. QUINTILIANUS, *Institutiones oratoriae*, Venezia, Jenson, 1471 [IGI 8260]

– *Breviarium Romanum*, Venezia, Jenson, 1478 [IGI2114].

Il 26 agosto Monge prelevò dalla biblioteca di S. Michele a Murano tredici volumi tra i quali[42]:

– S. AUGUSTINUS, *Expositio in Psalmos*, ms. membr. saec. XII, f.

– S. GREGORII, *Moralia*, ms. membr. saec. XII, f.

– R.T.A. PALLADIUS, *De agricultura*, ms. membr saec. XIII, f.

– PORPHYRIUS, *In Aristotelem*, ms. graec. cart. sae. c. XIII.

Alla fine di agosto Monge e Berthollet furono convocati a Passariano da Bonaparte che aveva cominciato le trattative che portarono alla pace di Campoformio. Quella che sembrava una gita si rivelò soprattutto per Monge una lunga permanenza, che pose quasi fine alla sua attività di prelievo nelle biblioteche. Unica eccezione la visita l'11 settembre nella Biblioteca pubblica di S. Daniele, dalla quale Monge prelevò undici volumi(dieci manoscritti e un incunabolo). I manoscritti comprendevano un codice di *Livio* in tre volumi del secolo XV, un *Salterio* del sec. XII, un *Esopo* del sec. XIII, un codice con le *Satire* di Persio e Giovenale del sec. XV, una *Storia naturale* di Plinio del sec. XV; l'incunabolo era un'edizione bresciana di Francesco Filelfo.

[41] AN, F[17] 1275 A.
[42] AN, F[17] 1275 A.

In definitiva dalle biblioteche venete i commissari non riuscirono però a trovare cinquecento manoscritti di loro interesse; ottennero pertanto di sostituirne centoventi con altrettanti incunaboli tra i quali:

– M.F. QUINTILIANUS, *Institutiones oratoriae*, Venezia, Jenson, 1471 [IGI 8260]

– T. M. PLAUTUS, *Comoediae*, Venezia, Vindelino da Spira, 1472 [IGI 7869]

– F. PETRARCA, *Canzoniere*, Venezia, Teodoro da Rijnsburg, 1478 [IGI 7530]

– HOMERUS, *Opera*, Firenze, Nerlio, 1488 [IGI 4795]

– G. BOCCACCIO, *Decamerone*, Venezia, Valdarfer, 1471 [IGI 1773][43]

– ID., *Fiammetta,* Padova, Valdezocchi, 1472 [IGI 1779]

– ID., *Filocolo*, Venezia, Di Pietro, 1472 [IGI 1785]

– ID., *Teseide*, Ferrara, Carneri, 1475 [IGI 1810]

– M. A. LUCANUS, *Pharsalia*, Roma, Sweynheym e Pannartz, 1469 [IGI 5810]

– L. VALLA, *Elegantiae latinae linguae*, Venezia, Jenson, 1471 [IGI 10082]

Per completare il numero dei cinquecento furono prese anche cinquantanove edizioni aldine e tra esse:

– AMMONIUS, *Hermei Commentaria*, Venezia, Aldo Manuzio,1503

– ARISTOTELES, *Opera*, Venezia, Aldo Manuzio, 1495-1498 [IGI 5096]

– JAMBLICHUS, *De mysteriis*, Venezia, Aldo Manuzio, 1497 [IGI 5096]

– C. LASCARIS, *Erotemata*, Venezia, Aldo Manuzio, 1494-1495 [IGI 5693][44]

– G. VALLA, *De expetendis et fugiendis rebus,* Venezia, Aldo Manuzio, 1501.

Infine furono scelte cinquanta opere musicali a stampa, tra i compositori favoriti figuravano: P. Aaron, G. Caccini, F. Corradi, A. Gabrieli, O. di Lasso, B. Marcello, L. Marenzio, C. Merulo, C. Monteverdi, A. Striggi, G. Zarlino.

In totale si arrivò a quattrocentosettanta pezzi. Per finire si sostituirono i trenta rimanenti con il pregiato cammeo di Giove Egioco. Gli austriaci a loro

---

[43] Si tratta di un'opera di mitica rarità, pagata nel 1812 alla vendita Roxburghe 2260 sterline, il prezzo più alto raggiunto da un libro a stampa per molto tempo. Si veda G. FUMAGALLI, *Bibliografia*, Milano, Hoepli, 1935, p. 78.

[44] *Aldo Manuzio tipografo, 1494-1515*, Firenze, Cantini, 1994. L'opera di Lascaris è il primo volume uscito «litteris ac impensis Aldi Manutii Romani»

volta si fecero consegnare nel 1802 e nel 1804-1805 libri e manoscritti della Marciana.[45] Nel 1816 furono restituiti alla Marciana quattrocentotrentadue tra i codici i e libri prelevati nel 1797. Il Valentinelli elenca le opere mancanti. Il ritorno fu curato dal barone di Ottenfels[46]

Con i prelievi nelle biblioteche venete si chiuse l'attività di Monge in Italia per il 1797. Egli fu inviato infatti da Bonaparte,del quale era ormai diventato intimo amico, in Francia a consegnare al Direttorio il testo del trattato di Campoformio per la ratifica. Berthollet rimase ancora qualche mese in Italia per curare proprio la spedizione da Venezia.

[45] G. VALENTINELLI, *Bibliotheca*... cit., I, n. 125.
[46] *Ibid.*, n. 131.

VI

LE FONTI ARCHIVISTICHE ROMANE

MARINA MORENA

La requisizione di ori, argenti e gioie a Roma e nello Stato pontificio. Un'occasione commerciale?

La firma del trattato di Tolentino[1] oltreché delineare un nuovo scenario in cui si sarebbero collocati a partire da quel momento i complessi rapporti fra Napoleone e Pio VI, rappresenta inoltre un durissimo colpo inferto al patrimonio storico-artistico dello Stato pontificio. Se guardiamo alle condizioni di pace imposte al pontefice si può a ragione constatare quanto fossero più onerose rispetto a quelle previste nell'armistizio di Bologna, ratificato dal pontefice Pio VI il 27 giugno 1796, laddove, oltre ad un consistente contributo in denaro, vettovaglie e opere d'arte, si aggiungeva anche una importante cessione territoriale: mi riferisco alle Legazioni cioè Bologna, Ravenna, e Ferrara, che, come è noto, costituivano la parte più ricca dello Stato pontificio[2]. Al contrario dal trattato erano state cassate le clausole «spirituali»: essenzialmente la condanna della Costituzione civile del clero, che il Direttorio voleva imporre al papa. Quest'ultimo dunque perdeva una parte territoriale dei suoi domini, però conservava intatta la sua autorità spirituale. Bonaparte invece conducendo in prima persona le trattative politico-diplomatiche imponeva in tal modo le sue decisione al Direttorio, presentando sulla scena internazionale questo trattato come una sua

[1] Il trattato fu firmato il 2 febbraio 1797 a Tolentino nel palazzo dei conti Bezzi - Parisani fra il generale Bonaparte, con la sola assistenza dell'agente francese a Roma F. Cacault, e i plenipotenziari pontifici a nome di Pio VI. Il trattato di Tolentino chiudeva formalmente l'armistizio siglato a Bologna il 23 giugno 1796. Cfr. a tal proposito «Quaderni del Bicentenario», (1995), che riporta fra l'altro il testo del trattato di pace.

[2] Queste furono poi unite da Bonaparte alla Repubblica cisalpina.

personale vittoria, oltreché come un decisivo passo in avanti nell'affermazione della sua politica personale[3].

Di tutto rilievo per l'argomento specifico da me trattato, quanto stabilito con l'articolo 12: «Indipendentemente dalla somma enunciata nei due articoli precedenti[4] il Papa pagherà alla Repubblica Francese in contanti, diamanti e altro valore la somma di 15 milioni di lire tornesi di Francia, dei quali dieci milioni dentro il mese di Marzo e cinque milioni nel mese di Aprile prossimo». Il papa infatti si vedeva costretto a racimolare e consegnare in un tempo brevissimo (entro il marzo e aprile successivo) «in contanti, diamanti e altri effetti preziosi» la vistosa somma di 15 milioni di lire tornesi di Francia al tesoriere dell'Armata francese[5]. Tale gravoso impegno lo costringeva, vista l'altrettanto disastrosa situazione economica venutasi a creare anche in seguito al già ricordato armistizio di Bologna[6], alla drammatica decisione di requisire, fra l'altro, tutti i preziosi in possesso dei romani e degli abitanti delle altre province. Fu un colpo durissimo quello inferto in tal modo all'argenteria e oreficeria romana del sei-settecento, che vantava una grande tradizione e che vide in tempi brevissimi trasformare molti pregevoli oggetti in metallo fuso.

L'occasione di questo convegno mi ha offerto lo spunto per avviare una ricerca proprio sulla requisizione di ori, argenti, e pietre preziose imposta dal governo pontificio: aspetto piuttosto trascurato nel panorama degli studi dedicati ad approfondire i molteplici temi del periodo francese.

Se è vero che con il 1796 la storia dello stato ecclesiastico diventava essenzialmente storia dei rapporti con la politica italiana di Napoleone[7], è proprio nello stesso periodo che, a causa delle difficoltà economiche derivanti dai tributi enormi promessi in seguito all'invasione dei francesi nei territori pontifici, il governo si vide costretto ad emanare una serie di editti con cui si imponeva e si regolamentava una progressiva, pesantissima confisca di

---

[3] Per la bibliografia su questo periodo rimando alla *Bibliografia storica del Risorgimento in onore di C. M. Ghisalberti*, I, Firenze, Olschki, 1971, pp. 391-446, e alla rassegna bibliografica a cura di E. PAGANO, *Marche e Stato pontificio nell'Italia franco-napoleonica (1796 – 1815)*, in «Quaderni del Bicentenario» cit., pp. 149-158, .

[4] Per quanto stabilito nell'art.10 e sulle sue conseguenze rimando a p. 8.

[5] A ciò si aggiungeva un'altra eguale somma rimasta in debito dal precedente armistizio di Bologna, nonchè la fornitura di 800 cavalli da tiro, buoi o bufali tratti dal territorio pontificio (artt. 10 e 11).

[6] Questo armistizio fu firmato dal diplomatico spagnolo Azara, inviato del papa, in data 5 messidoro anno IV (giugno 1796).

[7] Cfr. M. CARAVALE - A. CARACCIOLO, *Lo Stato pontificio da Martino V a Pio IX*, Torino, UTET, 1978, pp. 564 e sgg.

oggetti d'oro, d'argento e di gioie a Roma e via via nelle altre province dello Stato.

La distruzione di molti antichi capolavori dei maestri argentieri ed orafi romani che contraccolpo ebbe sul mercato? Si determinarono a causa di ciò dei mutamenti e delle occasioni favorevoli nel commercio di preziosi, che, se denunciati rischiavano altrimenti di essere requisiti dallo Stato e fusi? Su queste ed altre ipotesi si tornerà nel corso di questa comunicazione.

Mi è sembrato opportuno quindi conoscere in primo luogo i tempi e i modi in cui questa operazione, che si andò progressivamente estendendo tra il 1796 e il 1797, fu condotta dal governo pontificio, per poi indagare se la stessa possa aver costituito per qualche commerciante particolarmente attivo e attento alle opportunità del mercato, anche una buona occasione commerciale da sfruttare[8].

Posso fin da ora anticipare che uno degli anelli di collegamento fra questa requisizione e il clima commerciale determinatosi in quegli anni avventurosi si può forse tentare di esemplificare con la nascita di una società costituitasi per la vendita di pietre, cammei, intagli e oggetti di antiquaria che operava fra Roma e Parigi e che, come vedremo, si intersecava con varie altre attività portate avanti da alcuni intraprendenti commercianti romani e non.

Cercherò quindi di illustrare questi due momenti, che nonostante possano apparire decisamente diversi fra di loro, tuttavia costituiscono un *trait d'union* fra l'ecatombe del patrimonio orafo e argentiero romano provocata da una sistematica opera di spoliazione seguita all'occupazione dei francesi nei territori dello Stato della Chiesa e le conseguenze che un simile disastro ebbero su quello che si era salvato e poteva alimentare il commercio di tale tipo di

---

[8] A tal proposito si tenga presente l'attività di un imprenditore romano tal Vincenzo Nelli, indubbiamente una figura interessante nel modesto panorama economico romano della fine del '700 - inizi '800, e di cui ho avuto già modo di parlare in altre occasione di cui si sta progressivamente e direi quasi involontariamente delineando una biografia, ripercorrendo tutte le tappe della sua lunga ed eterogenea carriera. Cfr. M. MORENA, *L'amministrazione del bollo e della fabbricazione delle carte da gioco nello Stato pontificio (1588-1837)* in «Rassegna degli Archivi di Stato», LII (1992), 2, pp. 324-360; ID., *Le carte da gioco nello Stato pontificio: dalla privativa all'amministrazione diretta,* in «Storia amministrazione costituzione. Annali dell'Istituto per la scienza dell'amministrazione pubblica», II, (1994), pp.77-101; ID., *Passatempi popolari fra i sudditi pontifici. Le carte da gioco (secc. XV-XVIII),* in *Il tempo libero. Economia e società (Loisirs, Leisure, Tiempo Libre, Freizeit). Secc. XIII-XVIII Atti della «Ventiseiesima Settimana di Studi»* a cura di S. CAVACIOCCHI, Firenze, Le Monnier, 1995, pp. 427-439; ID., *Amministrazione pontificia e vicende imprenditoriali a Roma. Vincenzo Nelli e la fabbrica «privativa» di cristalli (1815-1841),* in *Roma fra la Restaurazione e l'elezione di Pio IX. Amministrazione, Economia, società e cultura*, Roma, Herder, 1997, pp. 585-601.

oggetti, cominciando pertanto con un primo, essenziale esame della normativa emanata per imporre questa requisizione.

Già con il bando del 20 giugno 1796[9] si invitano i proprietari di ori e argenti lavorati ed «in massa» tanto in Roma che in tutto lo Stato a consegnarli nella Zecca di Roma. Il motivo di tale imposizione era di accrescere la coniazione della moneta effettiva.

Ma è con l'editto emanato il 5 luglio 1796 che si entra più decisamente in argomento, in quanto questo editto nella sua parte introduttiva parla di: «obbligazioni mercè le quali è piaciuto alla divina Misericordia, che abbiamo potuto redimerci dagli imminenti ed incalcolabili disastri di un'ostile invasione che ci ha minacciato così da vicino». A causa di ciò il pontefice si vedeva costretto «a metter in opera li mezzi più energici per adunare colla prontezza corrispondente all'imperiosa, ed indeclinabile urgenza del bisogno la quantità di valute in ori e argenti». L'editto esaminato contiene, sempre in questa parte introduttiva un'interessante difesa dell'operato del pontefice in quanto prosegue sottolineando, quasi a convincere i sudditi che «lo spogliarsi di questi oggetti... e un sagrifizio parziale delle proprie sostanze non ha confronto col pericolo della vita e della distruzione totale di queste, ed altre proprietà».

Ma vediamo le norme: entro 8 giorni in Roma e suo distretto ogni persona, compresi gli ecclesiastici, e le comunità, i collegi, le università, e qualunque altro «corpo» avrebbero dovuto dare l'assegna sottoscritta di tutti gli ori, argenti di loro proprietà, lavorati o non, ridotti in massa o in verga.

Tali assegne dovevano essere presentate ai notai, segretari della Reverenda camera apostolica, il dicastero centrale dello Stato pontificio con compiti di amministrazione e di controllo sulla gestione della finanza e del patrimonio dello Stato[10]. Queste altro non erano che dichiarazioni sottoscritte, in cui chi si trovava in possesso di un qualsivoglia bene – in questo caso si trattava di oggetti preziosi, ma potevano riguardare i più svariati beni (dalle proprietà immobiliari alle once d'acqua) – ne rendeva conto all'amministrazione finanziaria, consegnandola al notaio segretario e cancelliere della Camera apostolica, funzionario incaricato per l'appunto di attestarne il ricevimento e conservarle in archivio.

---

[9] Per gli editti esaminati nel corso di questa comunicazione si dovrà fare riferimento alla *Collezione dei bandi*, bb. 135-136 conservata presso l'Archivio di Stato di Roma (d'ora in avanti ASR) e alla *Collezione di editti e bandi* conservati presso la Biblioteca casanatense .

[10] Interessante notare che nel testo del provvedimento ci si preoccupa di specificare che la consegna delle assegne sarebbe avvenuta *gratis* . Per le magistrature e gli uffici della Camera apostolica si rimanda allo studio di M. G. PASTURA RUGGIERO, *La Reverenda Camera Apostolica e i suoi archivi, secc. XV-XVIII*, Roma 1984.

Erano esentati gli orefici e argentieri e i proprietari di quegli ori e argenti destinati al solo personale abbigliamento, ed a portarsi indosso come spilloni, orecchini, pendenti, anelli, fibbie, astucci, orologi, medaglie, sigilli, guardie da spada, scatole, e simili. Le scatole di oro e le catene da orologio rientravano nell'obbligo dell'assegna. Si salvavano cioè, almeno per il momento, quel tipo di oggetti che costituivano sicuramente una voce importante nel commercio di preziosi.

Erano compresi nelle assegne anche «gli argenti fidecommissari, e soggetti a vincoli di restituzione, nonché quelli dei quali il possessore aveva il semplice uso precario, così come quelli che si trovavano impegnati in qualunque monte o tradotti altrove o assicurati o custoditi in qualsiasi luogo».

Le stesse norme venivano quindi applicate anche alle province del Patrimonio, Lazio e Sabina, Marittima e Campagna, Umbria, Marca e Stato di Urbino, nelle rispettive cancellerie.

Tali disposizioni hanno un riscontro in un fondo conservato presso l'Archivio di Stato di Roma la *Collezione delle assegne*[11].

Qualche cenno su questo miscellanea risulta utile ai fini del mio discorso. In particolare all'interno di questa collezione si dovrà far riferimento ad alcune serie specifiche cioè:

– Assegne degli ori e degli argenti dei particolari di Roma[12] (in ordine alfabetico A-Z), che contengono in 12 voll. le denunce autografe con giuramento dei residenti in Roma presentate al tesoriere generale della Reverenda camera apostolica. Si tratta di dichiarazioni in alcuni casi molto dettagliate, che contengono un elenco descrittivo degli oggetti posseduti, con l'indicazione del loro valore, in altri casi invece, quando modesto è il patrimonio cui si fa riferimento, più sintetiche. A ben vedere una notevole fonte di dati sulla consistenza dei vari patrimoni privati e dei vari enti interessati.

Faccio qualche esempio tratto dai documenti: in alcuni casi possiamo reperire l'elenco degli argenti ed ori di bella e diversa fattura, appartenenti ad alcuni esponenti della nobiltà romana, il cui patrimonio era ovviamente assai considerevole: come quello del principe Filippo Colonna, del principe Altieri (etc), in altri di quelli appartenenti a vari cardinali: Albani, Antici, Archinto, De Zelada (etc.), così come si possono reperire assegne di segno opposto, in cui effettivamente c'è ben poco da dichiarare: come il caso di alcuni privati possessori di un magro patrimonio composto di una sola posata d'argento e che

[11] Cfr. ASR, *Collezione delle assegne.*

[12] *Ibid.*, Serie II, bb. 147-158.

da sudditi ossequienti ne fanno diligentemente la dichiarazione, oppure la chicca costituita dall'assegna di un tizio che denuncia «la mazza di argento di mio figlio maggiore la quale serve per servizio dello Principe», e varie altre che non sto qui ad elencare.

Lo stesso fondo contiene inoltre:

– Assegne degli argenti e degli ori dei luoghi pii di Roma[13] per la intimazione pubblicata d'ordine del pontefice Pio VI. Ordinate per ente (cioè arciconfraternite, basiliche, capitoli, cappelle, chiese, collegi, conservatori, consolati, conventi, missioni, monasteri, oratori, ospedali, ospizi, università). Sono conservate in questa serie le denuncie dei preziosi depositati presso le chiese e luoghi pii di Roma.

Per quanto concerne le province si farà riferimento ai:

– Ristretti del prodotto totale degli ori e degli argenti assegnati dalli particolari delle province di Marittima, Campagna, Lazio, Sabina. (in ordine alfabetico)[14].

– Idem, per la provincia d'Umbria e ducato di Spoleto[15].

– Idem per il Ducato di Urbino, la provincia della Marca e il ducato di Camerino[16].

Per venire incontro a chi era colpito da questi provvedimenti, con un altro editto, emanato in data 28 luglio 1796, si arrivò a decurtare di una metà la requisizione degli ori e degli argenti dichiarati nelle assegne. Tale disposizione indubbiamente più mite fu, nei fatti, ben presto superata, in quanto con l'editto del 24 febbraio 1797 si tornava a sottolineare l'urgenza delle circostanze e ancora una volta le pressanti necessità di supplire agli obblighi contratti dal principato. In tal modo si ordinava, entro il termine di 3 giorni., di consegnare anche l'altra metà degli ori ed argenti dichiarati nelle assegne, che sembrava fino a quel momento essersi salvata dalle mani rapaci del governo. In tale occasione si faceva eccezione per le posate da tavola e anche per gli ori e argenti destinati a servire per un «modesto personale» abbigliamento e da portarsi indosso.

Teniamo presente il senso di precarietà sottolineato da un «per ora» inserito non casualmente nel testo dell'editto, che non doveva apparire soprattutto

[13] *Ibid.*, b. 159, ordinata per enti.
[14] *Ibid.*, bb. 160-167.
[15] *Ibid.*, bb.168-174.
[16] *Ibid.*, bb.187-196.

ai privati colpiti da questa requisizione per nulla tranquillizzante circa le intenzioni future del governo[17].

Venivano inoltre dettate norme circa il calcolo del valore degli oggetti trasportati alla Zecca, ma soprattutto si stabiliva che i proprietari degli ori e argenti requisiti erano in piena libertà di esigerne il valore in cedole, o di formarne un investimento fruttifero colla Camera apostolica in ragione del 5% ad anno o d'impiegarlo nell'acquisto di terreni a tenore della notificazione del 20 giugno 1796.

Con questo editto però non erano esentati dalla requisizione quelli del mestiere cioè gli orefici, gli argentieri, i rigattieri per la merce in oro ed argento esistente presso di loro, con la clausola che la requisizione avrebbe interessato solo la metà del loro capitale in oggetti lavorati, sebbene sarebbe stato aumentando il valore di questi ultimi aggiungendoci la manifattura, se nuovi.

Non sfuggivano inoltre alla requisizione le gioie impegnate nel Monte di pietà, così come con lo stesso editto veniva rivolto un invito ai particolari possessori di gioie a portarle volontariamente al Monte di pietà, dove queste sarebbero state pagate il prezzo a stima. Per il momento si trattava soltanto di un invito, ma che presupponeva un interesse del governo anche nei confronti di questi oggetti, che in effetti di lì a poco sarebbero stati requisiti. Si può immaginare che una tale situazione di assoluta precarietà sia stata vissuta in modo decisamente negativo da parte di chi possedeva tali beni e abbia portato alla conseguenza di alimentare in alcuni casi il mercato clandestino dei preziosi, facendo in tal modo la fortuna di qualche mercante pronto a speculare sulle conseguenze della grave situazione determinatasi nello Stato pontificio in seguito al trattato di Tolentino.

L'emanazione di norme non si fermò qui ma ben presto la legislazione emanata si arricchì di un altro editto, quello del 3 marzo 1797, con cui se da un lato si ribadiva che sarebbero state prese le più energiche misure per chiarire la quantità di beni in oro e argento sfuggita alle assegne presentate precedentemente, dall'altro l'amministrazione si cominciava a porre anche il problema di quegli oggetti che non erano stati dichiarati e constestualmente anche di quelli che erano stati acquistati dopo.

---

[17] Può servire a ricostruire il clima che precede l'imminente occupazione francese di Roma una frase inserita negli *Scritti di Giuseppe Antonio Sala* a cura di G. CUGNONI, Roma 1980, p. 15: «Le truppe francesi giunsero a Roma un anno dopo, nel febbraio 1798, e ad alcuni sembrò che fosse arrivato il giorno del Giudizio universale, tanti erano la confusione e il terrore che tutto ciò ispirava».

Un dato sembra emergere a questo punto: l'emanazione di questo editto portava il governo, probabilmente a causa di una maggiore chiarezza circa l'urgenza delle circostanze, a seguire una linea più restrittiva che si traduceva in norme più severe delle precedenti. Dai calcoli fatti in sostanza era a quel punto evidente che le precedenti requisizioni da sole non bastavano ad assicurare un introito soddisfacente. Non dobbiamo dimenticare, come accennato all'inizio, oltre al già citato articolo 12, anche quanto era stato stabilito, neanche un mese prima, dall'art. 10 del trattato di Tolentino: «Sua Santità si obbliga di far pagare e consegnare in Foligno al tesoriere dell'armata Francese prima del 15 del mese ventoso corrente (li 5 marzo prossimo) la somma di 15 milioni di lire tornesi di Francia, dei quali 10 milioni in contanti e cinque milioni in diamanti e altri effetti preziosi, per conto della somma di circa 16 milioni che restano di debito secondo l'articolo 9 dell'armistizio firmato a Bologna lì 5 Messidoro anno 4 e ratificato da Sua Santità li 27 giugno». Di qui, vanificando per motivi evidenti di estrema necessità la precedente linea iniziale ispirata ad un certo moderatismo, la requisizione coattiva si allargava ulteriormente rivolgendosi anche a chi era in possesso di gioie. Più precisamente si stabilisce infatti che: chiunque si «trovasse in possesso di gioie bianche, colorate e di qualunque specie, compreso anche le perle sciolte o legate in qualunque forma eccetto quelle legate in anelli» dovesse consegnarle entro 8 gg. al Monte di pietà. Contestualmente si proibisce, decorso questo termine, che nessuno uomo o donna potesse tenere «le gioie o portarle in scatole o in ritratti, o in qualunque altro ornamento o maniera». Vengono quindi, con notificazioni successive, stabilite dettagliate norme per consegnare i preziosi, e indicati gli incaricati dall'amministrazione a ricevere i preziosi, le modalità della loro custodia, della loro pesatura e infine della loro stima. Anzi proprio a proposito di quest'ultimo, importantissimo aspetto, l'amministrazione tende a dare rassicurazioni, insistendo, nel testo dell'editto, che l'operazione di stima si sarebbe fatta a prezzi giusti e correnti. Per facilitare la consegna di gioie da parte di chi, non fidandosi, era restio a depositare questi valori in mano del custode del Monte di pietà (tale Pietro De Angelis), ritirandone il rispettivo riscontro, si dovette nominare una perito incaricato dalla stessa Reverenda camera apostolica: il gioielliere Carlo Sartori, tenuto, fra l'altro, ad assicurare la sua presenza presso il Monte di pietà in orari prestabiliti.

Ma anche questa forma di organizzazione, che prevedeva che l'amministrazione finanziaria potesse avvalersi di un perito esperto chiamato per fare i suoi interessi in effetti, dovette creare qualche squilibrio nei confronti dei possessori degli oggetti preziosi, che al contrario non avevano i mezzi per opporsi ad eventuali soprusi. Sicuramente delicata era difatti l'operazione concer-

nente la stima di questi beni, che potevano avere a giudizio dei privati un valore diverso e di molto superiore rispetto al mero valore materiale, con cui erano stati manufatti. Tale situazione di evidente squilibrio fra pubblico e privato trovò, a causa delle ripetute proteste, in tempi brevi un correttivo da parte della stessa amministrazione finanziaria che nominò in aggiunta altri tre periti[18]. Anche in questo caso ovviamente furono scelti tre gioiellieri, i cui nomi erano: Michele Maselli, Nicola Garzoni, Vincenzo Gelpi, incaricati a rappresentare l'interesse dei privati proprietari delle gioie. Si può individuare in tali nomine indubbiamente un modo per acquietare gli animi e superare il clima di sospetti creatosi intorno ai prezzi giusti e correnti delle gioie impegnate al Sacro monte di pietà[19].

Sia consentito aprire una parentesi. Un capitolo interessante di questa vicenda – di cui la documentazione a nostra disposizione reca interessanti tracce – è indubbiamente quello delle controversie insorte fra questi tre periti gioiellieri e Carlo Sartori, appartenente alla stessa categoria dei gioiellieri. Nel 1803 il tribunale della Piena camera si trovò infatti a giudicare la causa intentata da Michele Maselli, Nicola Garzoni, Vincenzo Gelpi contro la Camera apostolica per vedere equiparato il loro ruolo a quello del Sartori nel complicato e difficile lavoro concernente la stima dei preziosi e ottenere quindi in cambio dell'impegno prestato un compenso congruo al lavoro svolto.

Come accennato prima, è più che un'ipotesi il fatto che questa complessa e dolente operazione di confisca operata dal governo pontificio decisamente si portò dietro, a causa dell'impatto traumatico che tali decisioni ebbero sulla popolazione papalina, anche tutta una serie di conseguenze – indubbiamente riferibili al micro cosmo dei commercianti romani di oggetti preziosi –, tali da alimentare un commercio clandestino di oggetti preziosi, che in tal modo però riuscirono a salvarsi da un tale disastro.

Rimane da aggiungere, come anticipato all'inizio, qualche notizia sulla Società stabilita fra Vincenzo Nelli, Giovan Battista Attiman e Bartolomeo Pavoletti per la vendita di cammei, intagli, pietre ed altri oggetti d'antiquaria costituitasi in Roma in data 10 agosto 1801[20]. In tal modo si tenterà di evidenziare come i provvedimenti emanati dal governo a proposito dei preziosi pos-

---

[18] Cfr. a tal proposito l'editto emanato in data 1° marzo 1797.

[19] Tali oggetti preziosi rimanevano «a disposizione del Principato in forza della devoluzione prescritta» nell'art.VII dell'editto emanato in data 24 febbraio 1797 .

[20] Come si legge in un due atti privati datati 18. 2.1802 . Cfr, ASR, *Camerale* II, *Antichità e belle arti*, b. 8.

sano aver in qualche modo avuto conseguenze sul loro commercio in genere e nel caso da noi portato ad esempio su di un certo tipo di oreficeria prepotentemente tornata di moda con l'affermarsi del gusto neoclassico a metà - fine Settecento. Mi riferisco alla glittica cioè all'arte di intagliare che torna appunto di moda con il gusto delle pietre incise e dei cammei, che traevano la loro ispirazione dall'antichità classica, sia che si trattasse di riproduzioni d'opere della grande arte, o copie di antiche gemme e simili del Rinascimento, sia di nuove creazioni alla moda dell'antico[21]. Come ricorda A. Gonzales-Palacios in una pubblicazione dedicata all'arte di orafo e argentiere di Luigi Valdier: «Il Settecento fu sedotto, forse più di ogni altro secolo, dalle pietre dure e dai marmi di scavo colorati[...]Roma dette il tono a questo tipo di produzione per la quale venne particolarmente apprezzata da collezionisti sofisticati e viaggiatori facoltosi»[22]. Aggiungerò che proprio a Roma viveva e lavorava una famiglia di abili incisori: i Pichler, fra cui ricordo Giovanni (1734-1791) che fu uno dei più abili e famosi incisori di pietre proprio della fine del Settecento. Mentre nell'intaglio le figure sono ricavate negativamente e in profondità, nel cammeo le stesse sono invece ricavate positivamente e in rilievo.

Dunque per costituire la società di cui si parla i primi due soci, cioè Nelli e Attiman, avrebbero messo i capitali mentre il Pavoletti esperto nel ramo dell'intaglio di pietre e cammei e delle paste, cioè le impronte in vetro delle pietre incise, veniva associato con una compartecipazione agli utili.

Dirò brevemente che l'avventura dei Nelli nel mondo economico romano era in realtà cominciata nella generazione precedente, quando il capitano Annibale – padre di Vincenzo – all'incirca nella seconda metà del Settecento aveva consolidato una posizione economica con la gestione di alcuni appalti per conto della Camera apostolica[23].

---

[21] A proposito dei cammei si rimanda al capitolo a questi dedicato in A. GONZALES-PALACIOS, *L'oro del Valadier. Un genio nella Roma del Settecento*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1997, pp. 39-98, con ampia bibliografia.

[22] *Ibid.*, pp. 14.

[23] Annibale Nelli lasciò alla sua morte, avvenuta nel 1787, un capitale molto eterogeneo, composto di proprietà immobiliari, di beni mobili, di cedole di luoghi di monte, nonchè di molteplici crediti e svariati debiti. Dei 5 figli maschi, avuti nei due matrimoni contratti, soltanto Vincenzo avrebbe seguito le orme tracciate dal padre. Tant'è che al momento della morte di quest'ultimo, deceduto mentre fra l'altro gestiva l'appalto concernente il bollo, la fabbricazione e la vendita delle carte da gioco in tutto lo Stato pontificio, i responsabili dell'amministrazione finanziaria individuarono subito in questo intraprendente giovanotto un suo degno sostituito stipulando così nel 1793 un nuovo contratto per la gestione di questo appalto. Cfr. la bibliografia citata alla nota n.7.

Tornando alla società, Nelli concedeva l'uso della sua bottega e dei suoi annessi esistente in Roma al corso incontro palazzo Bonaccorsi utilizzata al momento per lo spaccio delle carte da gioco e da parati – altra manifattura da lui avviata – egli si sarebbe tenuto soltanto una camera e la loggia annessa alla medesima, dietro la corresponsione della metà dell'intera pigione.

Non è ovviamente possibile in questa sede esaminare, con la dovuta attenzione, i vari documenti contabili della società, gli elenchi dei capitali immessi dai tre consoci che ci forniscono utili dettagli sugli oggetti che questa società smerciava e che era riuscita ad assortire, così come la restante documentazione cui dedicherò attenzione in un successivo momento di studio.

Aggiungerò soltanto un altro interessante particolare che permette di constatare come qucsta società operasse in ambito non solo strettamente romano, ma europeo, in quanto nello stesso atto veniva stabilito proprio per contratto che i tre soci avrebbero intrapreso un viaggio «ad effetto di smerciare con profitto quell'assortimento fatto e preparato, ed un tal viaggio concordemente e pacificamente proseguire in diverse parti, e per vantaggio sociale si separassero e si distribuissero le rispettive incombenze, quali da ognuno compite e determinate si riunissero in Parigi». In tale occasione vennero infatti toccate sia importanti piazze commerciali dello Stato come era la fiera di Senigallia, ma soprattutto europee come Londra e Parigi.

La constatazione quindi di un mutamento nel commercio di oggetti preziosi, ma non solo, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento quando era stato possibile, che qualche intraprendente commerciante si arricchisse speculando sull'acquisto di oggetti preziosi sfuggiti alle requisizioni del governo, implica dunque l'attenzione a parecchie problematiche che vanno, come si è tentato di dimostrare: dalla situazione politica generale all'intervento delle autorità per regolamentare un evento di grande impatto quale si può considerare la requisizione di cui si sta parlando, dal diffondersi di un gusto, di uno stile alla formazione di un ceto imprenditoriale, e per finire alla risposta del mercato a tutti questi fattori[24].

In linea generale quindi si può fin da ora sottolineare che il caso in esame può essere letto anche come una testimonianza che alla maggiore chiusura che

[24] Cfr. le ampie rassegne bibliografiche contenute in F. BARTOCCINI, *Roma nell'Ottocento*, Bologna, Cappelli, 1988 e della stessa autrice il saggio bibliografico *Lo Stato pontificio* nella *Bibliografia storica del Risorgimento...* cit, pp. 175-272. Cfr. inoltre il saggio di C.M. TRAVAGLINI, *Ceti, politiche e conflitti sociali*, in *Roma fra la Restaurazione e l'elezione di Pio IX...* cit, pp. 411-426, con ampia bibliografia.

caratterizza gli scambi commerciali prima dell'invasione francese[25] si sostituisca invece, proprio a partire dal periodo francese, almeno per il commercio di oggetti preziosi di cui mi sono occupata, un'apertura di frontiere, si superi cioè il concetto di mercato locale e si affermi piuttosto un giro europeo.

Se è difficile allo stato attuale delle ricerche – e un contributo in tal senso verrà dai risultati di questo convegno – valutare le effettive conseguenze che la requisizione operata dal governo pontificio ebbe sul mercato, tuttociò mi è comunque sembrato un interessante e nuovo filone di ricerca da collegare, come accennato all'inizio, con una ricerca già precedentemente avviata: quella sull'attività di alcuni imprenditori-commercianti attivi a Roma e nello Stato a cavallo fra '700 e '800. È infatti di estremo rilievo approfondire gli studi per poter individuare se in tale occasione sia emerso in qualche misura, a fianco dei francesi, oltreché un embrione di classe dirigente politica anche un ceto sociale di tipo capitalistico, che approfittando proprio del mutato clima determinatosi sia riuscito ad incrementare la propria posizione economica[26].

---

[25] Cfr. a tal proposito M. MORENA, *Il Congresso economico romano e la redazione del Catalogo delle manifatture dello Stato pontificio (1787)*, Roma, Scuola di archivistica, paleografia e diplomatica, 1997.

[26] Cfr. J. A. DAVIS, *Società e imprenditori nel regno borbonico 1815-1860,* Roma- Bari, Laterza, 1979.

DONATO TAMBLÉ

Il ritorno dei beni culturali dalla Francia nello Stato pontificio e l'inizio della politica culturale della restaurazione nei documenti camerali dell'Archivio di Stato di Roma

Nel dicembre 1995, in un convegno tenutosi presso l'Archivio di Stato di Roma[1], ho trattato il tema della politica culturale dello Stato pontificio in età della Restaurazione per quanto riguarda quelli che oggi chiamiamo beni culturali.

In questa sede vorrei delineare alcuni aspetti particolari e il sorgere stesso di una politica dei beni culturali, che trova il momento costitutivo proprio nel recupero di beni non solo storico artistici, ma anche librari ed archivistici, attraverso una crescente presa di coscienza dell'importanza di tale patrimonio e dei problemi della sua gestione e organizzazione nella particolare temperie storica.

Nell'Archivio di Stato di Roma diversi fondi e serie soprattutto camerali, conservano, talora smembrati in miscellanee, talora organicamente, i carteggi concernenti la vicenda complessa e annosa del recupero degli oggetti d'antichità e belle arti, dei codici, dei libri e dei documenti sottratti nel periodo del dominio francese.

Di ciò i libri di storia ricordano al più sommariamente il primo capitolo, risolvendo in poche righe la missione di Canova a Parigi per recuperare i capolavori ceduti alla Francia in conseguenza del trattato di Tolentino o asportati nelle successive spoliazioni napoleoniche.

---

[1] D. TAMBLÉ, *La politica culturale dello Stato pontificio nell'età della Restaurazione: antichità, belle arti, biblioteche e archivi*, in *Roma fra la Restaurazione e l'elezione di Pio IX, Amministrazione, economia, società, cultura, Atti del convegno, Roma 30 novembre - 2 dicembre 1995*, a cura di A. L. BONELLA - A. POMPEO - M. I. VENZO, Roma, Herder, 1997, pp.759-782.

Solo di sfuggita o in testi molto specialistici si ricorda che analoga missione ebbero anche Gaetano e Marino Marini per il recupero di archivi, codici e medaglie.

In realtà l'azione di rivendica e l'opera di recupero del patrimonio culturale originario disperso durò diversi anni e non poté essere che parziale e limitata, nonostante i molti successi.

Oggi sentiamo la necessità di portarla a compimento sia pure solo virtualmente ed in termini di più completa conoscenza e fruizione: una ragione di più per ripercorrere questa storia attraverso i documenti, in particolare quelli dell'Archivio di Stato di Roma, che oltre a fornire un'accurata ricostruzione dei fatti, permettono confronti e precisazioni interdisciplinari, con un proficuo arricchimento delle conoscenze e delle possibilità di interpretazioni delle fonti.

Anzitutto un cenno sul recupero degli archivi pontifici da Parigi.

L'Archivio vaticano era stato massicciamente trasportato a Parigi per decreto imperiale del 2 febbraio 1810 (partirono più di 100 vetture cariche di casse di documenti, con convogli a cadenza settimanale dal 20 febbraio di una decina di carri per volta).

Già dopo la prima caduta di Napoleone nell'aprile del 1814 fu ordinata dal conte di Artois, quale luogotenente del Regno a nome di suo fratello Luigi XVIII, la restituzione al papa degli archivi, delle insegne, dei sigilli, dei manoscritti della biblioteca e degli altri preziosi connessi, fra cui il triregno. Furono incaricati del recupero Gaetano e Marino Marini unitamente a mons. Emanuele De Gregorio che fu però poi richiamato a Roma per portarvi il triregno, ed iniziò subito la preparazione per la spedizione delle prime casse a Roma.

Dal carteggio relativo ad una istanza di pagamento per il lavoro fatto apprendiamo che già in questa fase si era provveduto al condizionamento del materiale da riportare a Roma[2]. Infatti qualche anno dopo, nel 1820, il sacerdote Vincenzo Maria Conti si rivolse al cardinal Consalvi con una supplica di reclamo per «ottenere la mercede alle fatiche», ricordando che, «nell'anno 1814, dall'epoca del ritorno a Parigi di Luigi XVIII, fu impiegato negli archivi pontifici in detta città». La richiesta venne passata a Marino Marini, il quale, il 24 ottobre 1824, nel riconoscerne la legittimità in una lettera al tesoriere generale, chiarì che le «fatiche» del Conti «consistettero in ricoprir di bambace i sigilli di cera annessi alle pergamene, e le pergamene stesse disporre in modo nelle cassettine che non dovessero dal lungo viaggio ritrarre nocumento alcu-

[2] Si veda in proposito: ARCHIVIO DI STATO DI ROMA [d'ora in poi ASR], *Camerale II, Archivio della Camera*, b.19.

no, e scrivere l'inventario degli arredi sacri della Cappella pontificia e di altre carte, che, renduti appena gli Archivi inoltrai in questa Capitale, e dell'inventario medesimo far più copie, e finalmente prestarsi in qualche altra faccenda relativa agli Archivi ...».

Il Marini per meglio appoggiare la richiesta, preparò in quell'occasione un ordine di pagamento a sua firma per sessanta scudi, antedatato dichiaratamente al 14 ottobre 1814 da Parigi, e che tuttora si trova nella pratica relativa.

Tutto il lavoro di predisposizione della documentazione per il rientro a Roma si fermò naturalmente col ritorno dall'Elba di Napoleone e la missione archivistica pontificia riprese solo nell'agosto 1815 col ritorno a Parigi di Marino Marini, che considerò concluso il suo compito il 24 luglio 1817, dichiarandosi soddisfatto della restituzione ottenuta dal Daunou[3], anche se non tutto fu recuperato per mancanza di fondi per le spese di trasporto e per una certa confusione verificatasi[4].

In realtà erano avvenuti scarti e dispersioni anche durante la permanenza a Parigi dell'archivio e poi oltre ai fondi vaticani si dovevano recuperare molti altri archivi e documenti riguardanti lo stato pontificio che erano detenuti in diverse sedi.

Fra l'altro perfino poco prima della restituzione, nella confusione del cambio di regime, 37 volumi di processi del Santo Uffizio ed altri carteggi piuttosto riservati erano pervenuti nelle mani di un gruppo di banchieri (sembra addirittura per acquisto).

Costoro, con la velata minaccia di cederli alla rivista liberale «Minerve Française» subentrata al «Mercure de France», fecero alzare il prezzo di questo scottante materiale documentario, che, in sostanza, proposero di riacquistare allo stesso Stato pontificio.

Lo stesso Marino Marini seguì da Roma tutta la vicenda e riuscì a far ricomprare il tutto nel 1819, come risulta dai documenti conservati nell'Archivio di Stato di Roma e nell'Archivio segreto vaticano.

* * *

Uno dei meriti principali del card. Consalvi in campo culturale è la consapevolezza dell'importanza per lo Stato delle opere d'arte, dei monumenti, e

[3] Pierre Claude François Daunou (1761-1840) era succeduto nel 1804 a Gaston Armand Camus (1740-1804) nella carica di archivista dell'Impero e nel 1811 aveva curato il trasporto da Roma a Parigi degli archivi pontifici.

[4] Cfr. MARTINO GIUSTI, *Materiale documentario degli archivi papali rimasto nell'Archivio Nazionale di Parigi*, «Miscellanea Historiae Pontificiae», XLV, (1979), pp. 263-274.

delle antichità, nonché dei libri e manoscritti e dei documenti. Il suo impulso alla regolamentazione legislativa in questo settore insieme alle tante iniziative prese di volta in volta in questioni importanti, ma anche di più modesta portata, per interessi spiccioli o quotidiani (che visti in un quadro unitario rientrano comunque in una prospettiva maggiore) segnano con vigore e con tutta la forza della sua personalità e del suo ruolo pubblico, la politica culturale del periodo.

La sua grande capacità di scegliere validi collaboratori e di cogliere quanto nelle loro proposte era utile al particolare momento storico ed alla sua azione di governo, sono state più volte messe in luce.

Rientra in quanto si è detto la decisione di affidare al Canova compiti e incarichi di grande rilievo e responsabilità, non ultimo quello di trattare per la restituzione dei beni culturali dalla Francia.

Infatti uno degli aspetti più vessatori della dominazione francese in Italia era stato quello della sottrazione e della dispersione delle opere d'arte, dirottate in gran parte a Parigi per la formazione del Museo del Louvre.

Particolarmente pesante ed impopolare a questo proposito fu la situazione nello Stato pontificio ed a Roma, dove la ricchezza di capolavori artistici e di tesori archeologici attirarono l'attenzione degli «esperti» francesi e la conseguente spoliazione.

Poco dopo la firma del trattato di Tolentino che imponeva al pontefice gravi sanzioni comprendenti la cessione di beni culturali, Napoleone scriveva al Direttorio descrivendo l'operato della commissione all'uopo designata, che aveva realizzato «un buon raccolto a Ravenna, Rimini, Pesaro, Ancona e Perugia» e, preannunciando l'invio del bottino a Parigi, concludeva trionfante «con queste opere e con quelle che spediremo da Roma, tutto quello che c'è di bello in Italia sarà nostro».

La proclamazione della Repubblica romana, giacobina e filofrancese, diede l'occasione per ulteriori prede.

Un tempestivo decreto stabiliva:

«Il serà enlevé de la ville de Rome des tableaux, livres et manuscripts, statues et objects d'art, qui seront dignes d'être transportés en France d'après l'ordre du général-en-chef sur l'avis d'une commission *ad hoc*».

E mentre un bando proclamava che nessuno avrebbe tolto ai romani gli antichi monumenti, il generale Pommereil vagheggiava addirittura di prelevare da Monte Cavallo l'imponente gruppo statuario di Castore e Polluce, orgoglio del Quirinale, e Daunou proponeva la rimozione della Colonna traiana.

Negli anni seguenti ed in particolare durante il periodo 1809-14 che vide l'annessione di Roma e dello Stato pontificio all'impero francese, l'esodo del

patrimonio artistico si accentuò, anche attraverso pretestuose «vendite», oltre che con requisizioni, spostamenti e destinazioni politiche di beni culturali[5].

Appare quindi naturale che uno dei problemi più urgenti con la Restaurazione fu quello del recupero e della restituzione di tali beni.

Nel maggio 1814, sulla strada del rientro a Roma, Pio VII affidava al cardinal Ercole Consalvi, reintegrato nelle funzioni di segretario di Stato, una delicata missione che l'avrebbe portato prima a Parigi e poi a Londra e a Vienna, per riaffermare i diritti dello Stato pontificio, e, sostenendo la nullità del trattato di Tolentino, ottenere la restituzione dei capolavori artistici e dei preziosi oggetti culturali acquisiti al patrimonio nazionale francese tra il 1796 ed il 1814.

L'opera svolta dal Consalvi fu mirabile, ma egli dovette soprattutto concentrarsi sugli aspetti politici e difendere al congresso di Vienna la completa reintegrazione dei territori pontifici, salvando in particolare le Legazioni di Romagna e le Marche dalle mire dell'Austria. Ma il suo netto successo diplomatico spianò la strada al perfezionamento di accordi specifici sulla questione artistica. Al termine del congresso di Vienna, Consalvi nel mese di luglio rientrò a Roma e d'intesa con papa Chiaramonti il 10 agosto 1815 nominò Antonio Canova commissario straordinario a Parigi per rivendicare i beni artistici dello Stato pontificio ceduti alla Francia col trattato di Tolentino.

Il celebre artista accettò l'incarico, pur lamentandosi della mancanza di fondi per portare a buon fine l'opera, e, giunto a Parigi il 28 agosto, riusciva in poco più di un mese, con grande abilità e grazie al prestigio di cui godeva, a ribaltare l'opinione contraria dei delegati dei vari stati ed a vincere soprattutto l'opposizione francese e l'intransigenza dello zar Alessandro I. Determinante era stata l'apertura inglese da parte del duca di Wellington e del ministro degli esteri visconte di Castelreagh, cui si univa in particolare l'appoggio del sottosegretario del Foreign Office Sir Richard William Hamilton, suo amico e ammiratore della sua arte, il quale aveva fatto pubblicare a Londra una lettera aperta a Luigi XVIII nella quale gli suggeriva di rendere di sua propria volontà al pontefice gli oggetti di antichità e belle arti.

Copia di un articolo in inglese apparso forse sul «Morning Chronicle», è conservata nell'Archivio di Stato di Roma e precisamente in un fascicoletto lacunoso[6] intestato «Sulla missione di Canova a Parigi per reclamare gli oggetti d'arte e di letteratura da' quali Roma e lo Stato erano stati spogliati (da un

[5] Con il decreto imperiale del 25 febbraio 1811 tutti gli oggetti d'arte e d'antichità esistenti nei musei e negli edifici pubblici di Roma ed i beni già indemaniati dei conventi vennero incamerati tra i beni della Corona, permettendo così di disporne liberamente.

[6] ASR, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 9, fasc. 225.

giornale inglese)», e che comprende quattro colonne di testo originale incollate su due fogli bianchi come per una segnalazione di rassegna stampa e la traduzione manoscritta di brani giudicati particolarmente significativi, il primo dei quali lamenta il silenzio della stampa francese sulle ragioni della permanenza del Canova a Parigi:

«Ecco una nuova prova dell'imbecillità dei giornalisti francesi. Il celebre Canova il moderno Fidia, le di cui opere formano la delizia di questo secolo, sono destinate a formare l'ammirazione della più remota posterità, si ritrova in Parigi da quindici giorni e niun giornalista ha osato pubblicare il vero motivo del suo viaggio. Si è annunziato il suo arrivo, e per dargli un colore han detto ch'Egli viene per fare la statua di Alessandro: ora sappiamo con qualche certezza, che Canova non ha mai avuto un tale scopo nell'intraprendere il suo viaggio da Roma, ecc. ... e finalmente che Canova venne a Parigi non come particolare Individuo, ma come Inviato del suo Sovrano il Papa, e dai Senatori Romani per reclamare fortemente e giustamente dal reduce Re e dalla giustizia degli Alleati, gli oggetti d'Arte e di Letteratura, dei quali Roma e lo Stato furono spogliati».

Il secondo brano tradotto dall'inglese è segnalato addirittura in margine dal disegno di una mano con l'indice puntato:

«Alle dimande di Roma la Francia oppone il trattato di Tolentino, col quale il Papa fu forzato a mendicare una politica esistenza da una feroce soldatesca, e da un Capo ribelle col sacrifizio di una parte del suo Territorio, e di alcuni oggetti di belle Arti, onde Roma fu abbellita per tanti secoli. Ma questo Trattato (un Trattato cioè fra il Lupo e l'Agnello) fu immediatamente violato da quella stessa armata, che lo fece, e il Governo Repubblicano Francese lo dichiarò nullo, vuoto e come non fatto. Il Territorio Romano fu invaso, la pubblica proprietà usurpata, il Sovrano Pontefice imprigionato e mandato in esilio dove finì i suoi giorni, ecc. ..., anzi di più questo Trattato di Tolentino ora protratto dal Governo Borbonico per ritenere ciò che fu tolto a Roma fu caggionato da una guerra la quale quell'infelice Pontefice attirò sopra se stesso per aver dato asilo nella sua Corte alle zie di Luigi il Desiderato!

Oh gratitudine Reale inferiore solamente a quella di Ferdinando verso la nazione Britannica. (...) Noi speriamo e crediamo che il «Morning Chronicle» sia più accurato nelle sue assertive relativamente alla missione di Canova a Parigi. Dicesi che questo famoso scultore è stato mandato dal suo Sovrano il Papa per reclamare gli oggetti d'arte derubati e che la sua domanda è stata caldamente sostenuta dal Ministro Inglese. Questa condotta è consentanea alla purità e al disinteresse della politica Inglese. (...) I Giacobini perciò non ritennero mai tali oggetti per alcun diritto genuino di conquista, e Luigi XVIII non può ritenerli per altro titolo che per sanzione del derubamento fatto dai Giacobini; ma il Trattato di Parigi fosse così valido fra le parti contraenti, come può questo impedire il Papa che non si ebbe parte alcuna dal reclamare le proprietà? O perché esiteremmo noi a persuadere l'adempimento dei propri doveri

ogni onesto uomo sollecitando la restituzione degli oggetti involati. Viene notato come segno di grande liberalità in noi, che essendo protestanti sosteniamo i reclami della Chiesa Romana; ma certamente questa è una liberalità di cui noi non dobbiamo arrossire. Nulla ha a che fare la differenza di Religione con una questione di mera civile onestà».

Intanto il 9 settembre, il sovrano francese aveva acconsentito a ricevere il Canova, al quale chiese un ritratto, ma fu evasivo sulla sorte delle opere richieste. Solo l'azione decisa con cui il 19 e 20 settembre il Wellington riprese quanto spettava ai Paesi Bassi, presto imitato da prussiani e austriaci, aprì la strada anche al Canova (che si era assicurato nel frattempo il sostegno del prussiano Wilhelm Von Humboldt) cui il Metternich stesso consigliò di rivolgere istanza al direttore del Louvre, Vivant Denon, e, nonostante la ben nota intransigenza di questi, il 30 settembre Canova, grazie alla minaccia di far ricorso alle baionette austriache, otteneva il primo consenso alla restituzione. Nel frattempo egli aveva richiesto a Roma tramite Alessandro d'Este figlio di Antonio, l'elenco delle opere, poiché era stato inviato in Francia «senza un documento solo di ciò che si deve reclamare».

Così dal 2 ottobre alla fine dello stesso mese egli poteva procedere al confronto delle opere ed alla scelta di quelle da rispedire in Italia, rinunciando a 23 quadri vaticani sin da principio e lasciando sculture e quadri troppo ingombranti per il trasporto. Il 10 ottobre Canova scriveva al Consalvi di aver recuperato quaranta sculture e più di trenta quadri «guardati a vista in una caserma austriaca». Lo stesso Metternich aveva avallato un'istanza del Canova al direttore del Louvre, Vivant Denon, che alla fine di settembre aveva dovuto far buon viso, anche per la sottesa minaccia di un colpo di mano sostenuto dalle baionette austriache. Il 25 ottobre Canova scriveva al Consalvi annunciandogli la partenza per Milano di un primo convoglio di 41 carri trainati da 200 cavalli, di cui dodici carri destinati a Roma con le principali opere d'arte, precisando che «del rimanente si pensa di farne in seguito la spedizione».

Il 15 novembre il segretario generale Lavallée informava il ministro, conte Pradel, che le operazioni di restituzione erano ultimate, ma l'effettivo rientro delle opere durò ancora a lungo. Molti oggetti infatti partirono da Anversa per nave nella primavera successiva (1816) e furono sbarcati a Civitavecchia.

Per inciso si deve notare che la notizia del successo di Canova spinse varie persone a farsi avanti per partecipare al completamento dell'impresa e cogliere parte della gloria. Si conserva per esempio nell'Archivio di Stato di Roma una lettera del 16 ottobre 1815 indirizzata a Tiberio Pacca a Forlì da Alessandro Benucci di Civitavecchia, col quale egli chiede di essere segnalato

al card. Bartolomeo Pacca per essere inviato a Parigi fra i commissari incaricati di riprendere le opere d'arte e d'antichità e così si presenta:

«Eccellenza Reverendissima,

Profittando delle gentili esibizioni fattimi da Vostra Eccellenza Reverendissima nel momento della sua partenza, mi faccio ardito d'importunarla con la presente. Sento che si debbono destinare dei Commissari per andare a Parigi a riprendere l'oggetti d'arte e d'antichità che ci appartengono ed essendo ciò di elezione di Sua Eminenza il Cardinal Pacca, suo degnissimo zio, prego Vostra Eccellenza Reverendissima ad impegnarsi acciò sia destinato uno de medesimi. La cognizione del paese, della lingua, e di tali oggetti, la pratica nell'imballare le statue e quadri, la mia cognizione delle antichità, mi fanno ardito sperare una tal commissione. Se la Vostra Eccellenza Reverendissima credesse opportuno, potrebbe anche indicare a Sua Eminenza il mio lungo servizio camerale, il mio attaccamento al Governo, le persecuzioni sofferte nei cinque anni del Governo Francese per non aver voluto prestare servizio nè giuramento a detto Governo; infine le delicate commissioni da V. E. R. datemi in tempi scabrosi per vieppiù meritarmi tal nomina, tanto più che il sig. Avv. Fea Assessore delle Antichità, è già inteso di tale affare ed è propensissimo per me. Se mai vi occorresse *suplica* non mancherò di presentarla. Speranzato della esperimentata bontà di Vostra Eccellenza Reverendissima, che sarà per favorirmi, facendomi ardito supplicarla di un grato rincontro, mi protesto di Vostra Eccellenza Reverendissima Umilissimo Devotissimo Obligatissimo Servitore Alessandro Benucci».

Il 24 ottobre Tiberio Pacca da Forlì trasmise l'istanza a Roma allo zio Camerlengo con il suo parere positivo:

«Eminenza Reverendissima,

Ho l'onore di rassegnare a Vostra Eminenza Reverendissima una original lettera del signor Alessandro Benucci di Civitavecchia, colla quale chiede una mia commendatizia per l'Eminenza Vostra Reverendissima, ond'esser destinato uno dei Commissari, che d'ordine del Governo devonsi portare a Parigi, per ritirare gli oggetti d'arti e di antichità che appartengono a codesta Capitale.

Siccome il soggetto di cui trattasi è persona fuori d'ogni eccezione, ed a me ben cognita, io ardisco raccomandarlo a Lei, onde al caso si verificasse quanto esso espone, voglia degnarsi di averlo in considerazione, provalendosi dell'opera sua, dalla quale pei lumi che esso possiede ne risentirà il Governo il maggior possibile vantaggio.

La prego ad accettare le umili proteste di quell'alta stima e di quel distinto ossequio col quale le bacio umilissimamente le mani»[7].

Questo carteggio dimostra con quanto interesse fosse seguita tutta la delicata operazione di recupero e rimpatrio dei beni artistici deportati, per il cui prossimo ritorno era diffuso un comprensibile sentimento di soddisfazione.

[7] *Ibid.*, b. 9, fasc. 242.

Sappiamo dalle *Memorie di A. Canova* del Card. Antonio d'Este che lo stesso Consalvi, avendo appreso da una lettera che Canova si era recato subito da Parigi a Londra per ringraziare dell'aiuto anche economico ricevuto da quel governo, manifestò alla sua presenza il suo entusiasmo:

«Anche la Torre dovrà muoversi quando sarà giunto il Canova. E questi c. mi condannavano per aver scelto questo raro artista per un tale negozio! Abbiamo qui molti uomini, ma la maggior parte scarsi di odorato. Vale in più in queste cose il Canova che tutti noi».

Il successo della missione di Antonio Canova era stato la riprova della giusta scelta fatta dal segretario di Stato e tornava a sua gloria e merito. Una lunetta affrescata dall'Hayez nei Palazzi vaticani celebra proprio il ritorno a Roma degli oggetti d'arte e d'antichità dalla capitale francese (cfr. fig. 1).

La pittura mostra sulla destra una poderosa e michelangiolesca personificazione statuaria del fiume Tevere poggiato ad uno sperone di Castel S. Angelo, che, ad un cenno di due putti affacciati, guarda compiaciuto verso il lato opposto da dove, sullo sfondo di Monte Mario, giungono quattro carri trainati da cavalli e buoi, diretti verso Porta Angelica col tesoro artistico, recuperato grazie anche all'intervento dell'Hamilton, raffigurato a sua volta in un busto posto in basso sulla sinistra. È una glorificazione allegorica ufficiale, nel qua-



1) FRANCESCO HAYEZ, *Il ritorno a Roma delle opere d'arte recuperate da Parigi*, lunetta affrescata, Musei vaticani - Museo Chiaramonti.

dro delle celebrazioni della politica della Restaurazione e dei successi del segretario di Stato. Sul momento però il Consalvi, per non urtare la suscettibilità dei francesi, aveva cercato di evitare pubbliche manifestazioni popolari di giubilo, che pure si andavano preparando (e che non sarebbero dispiaciute al Fea). Proprio per questo aveva voluto che il rientro avvenisse di notte e da Porta Angelica.

Eppure tali pubbliche acclamazioni sarebbero state una naturale replica di segno opposto ai cortei che avevano portato via da Roma le opere «acquisite» ed in particolare a quello trionfante svoltosi all'arrivo a Parigi a Champ des Mart per il *Museum*, momenti entrambi celebrati in stampe conservate alla Bibliotheque Nationale di Parigi e delle quali la lunetta dell'Hayez sopra citata è una sobria risposta.

La gratitudine del Consalvi per l'opera diplomatica del Canova si espresse concretamente con la proposta al pontefice di insignirlo di un titolo nobiliare e Pio VII lo nominò marchese d'Ischia con un appannaggio annuale di 3000 scudi. Ma Canova pregò il cardinal d'Este (che lo ricorda nelle citate *Memorie*) di chiedere al cardinale di esonerarlo da questi benefici: «mi faccia la carità di non darmi nè pensione nè titoli, se è vero che mi vuole bene». La risposta fu «ciò che dona il sovrano non si può ricusare; che il titolo lo tenga, del denaro faccia quell'uso che ne crede: ditegli ancora che per quanto faccia il governo per lui, tutto è poco, e quello che fa per un tale artista ridonda in proprio onore». Canova finì per accettare ma disponendo a suo modo per quanto riguardava la parte economica asserendo «Roma mi ha dato e a Roma voglio restituire». Dispose così di devolvere 600 scudi all'Accademia romana di archeologia, 360 per tre premi da assegnare ogni tre anni ad artisti nelle prime classi di pittura scultura e architettura più 720 scudi per fornire agli stessi artisti una pensione triennale di 20 scudi al mese, 100 scudi all'Accademia di San Luca per acquisto di libri, 120 all'accademia dei Lincei, e 1100 scudi annui come sussidio ad artisti poveri residenti in Roma e ad anziani inabili.

Senso dello Stato, dignità morale, assoluto disinteresse personale e scrupolosa onestà traspaiono anche dalla gestione economica della missione parigina.

Una lettera del segretario di Stato al tesoriere generale finita in una miscellanea camerale[8], riporta i conti di Canova per la missione a Parigi evidenziando i risparmi della sua oculata amministrazione.

Ad essa seguono una serie di elenchi che documentano le decisioni prese circa la destinazione definitiva delle opere d'arte recuperate[9].

---

[8] *Ibid.*, b. 10, fasc. 245.

[9] *Ibid.*, b. 10, fasc. 245. Si vedano i documenti in appendice.

Il ritorno nello Stato pontificio di tante opere d'arte suscitava un vero e proprio problema di politica culturale. Si aveva l'immediata consapevolezza, ormai, dell'importanza di tali beni, dal punto di vista artistico, dello studio, economico, e per il prestigio che nel loro insieme esse danno anzitutto allo Stato e poi al luogo ove vengono situate. Il clima culturale era cambiato: la Francia nel periodo napoleonico, sia pure con qualche voce critica e dissenziente, aveva sottolineato l'importanza della musealizzazione.

Due opposte tesi si confrontarono circa la destinazione definitiva delle opere recuperate: la prima sosteneva che si dovessero restituire alle singole località e siti, anche sulla scorta della posizione scientifica già assunta coraggiosamente nel periodo francese da Antoine Chrisostome Quatremère de Quincy, il quale nel pieno del dominio napoleonico aveva alzato coraggiosamente la sua voce contro il sacco artistico ed aveva negato ogni sostegno teorico al concentramento nei musei delle opere, sostenendone l'originaria contestualizzazione nei luoghi da cui venivano con la forza tolte[10]; l'altra invece propendeva per la musealizzazione sovrana e statale.

Anche il pontefice era sensibile a questa nuova visione delle cose e pensava all'allargamento delle collezioni vaticane. Ma Carlo Fea, commissario alle antichità e alle belle arti dall'aprile del 1801 (e lo sarà per trentacinque anni) non era propriamente di questo avviso e sostenne una diversa tesi con tutta la forza della sua erudizione storico giuridica e della sua autorevolezza.

Come è noto Fea fu il creatore di una politica di amministrazione dei beni culturali, e sia in campo teorico e legislativo che in campo pratico e attuativo, diede un notevole contributo alla politica culturale della Restaurazione[11], distinguendosi per zelo, senso dello Stato, cultura storico-giuridica, tenacia ostinata nelle proprie tesi e nella difesa dei principi ideologici e concettuali su cui si basavano.

Furono direttamente ispirati da lui molti provvedimenti, come il chirografo di Pio VII del 1° ottobre 1802 sulle antichità e belle arti (il cui esordio, con la solenne esaltazione della magnificenza artistica di Roma, sembra dettato proprio dal Fea[12]) ed in parte anche la sua ripresa ed il perfezionamento nel-

---

[10] A. C. Quatremrre de Quincy, *Lettres à Miranda sur le prejudice qu'occasionneroient aux arts et à la science le deplacement des Monuments de l'Art de l'Italie, le démembrement de ses Écoles et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, etc.*, Paris 1796.

[11] Per una più ampia trattazione di questo argomento si veda D. Tamblé, *La politica culturale dello Stato pontificio* ... cit.

[12] In effetti il brano sembra la sintesi del suo pensiero, quasi la traduzione in linguaggio ufficiale della sua riflessione politico culturale:

l'editto Pacca del 7 aprile 1820, sia pure con contrasti vivaci col camerlengo che aveva voluto introdurvi alcune innovazioni non condivise dal burbero ma rigoroso commissario alle antichità.

Questi non si fermava nemmeno davanti alle più alte cariche dello Stato ed era capace di contestare perfino il papa, come si vide per l'appunto nella questione della destinazione delle opere d'arte recuperate.

La sua relazione in merito del febbraio 1816, indirizzata al camerlengo[13], è un documento fondamentale per comprendere la problematica posta dal ritorno a Roma degli oggetti d'arte dispersi nel periodo francese e merita di essere analizzato compiutamente.

Fea esordisce ricordando la felice riuscita dell'opera di rivendica:

«Eminenza,

sono ultimamente ritornate da Parigi Statue e Quadri, ed altri se ne aspettano, tolti già dai Francesi a Roma ed allo Stato Ecclesiastico in varie epoche, specialmente pel Trattato di Tolentino.

Le statue sono state rimandate per ordine della Santità di Nostro Signore ai rispettivi Musei. Così nel 1801 la Santità sua si degnò di far consegnare liberamente e senza veruna spesa ai rispettivi padroni: Braschi, Albani, Bristol, Jenkins, gli oggetti di scultura tolti loro da' Repubblicani francesi nel 1798 e 1799, e lasciati imballati nell'Arsenale di Ripa Grande; ma rivendicati al Governo Pontificio colla capitolazione a

---

«La conservazione dei monumenti e delle produzioni di belle arti, che, ad onta del'edacità del tempo sono a noi pervenute, è stata sempre considerata dai nostri predecessori, per uno degli oggetti i più interessanti ed i più meritevoli delle loro impegnate provvidenze. Questi preziosi avanzi della culta antichità, forniscono alla città di Roma un ornamento, che la distingue fra tutte le altre più insigni città dell'Europa; somministrano i soggetti li più importanti alle meditazioni degli eruditi, ed i modelli e gli esemplari i più pregiati agli artisti, per sollevare li loro ingegni alle idee del bello e del sublime; chiamano a questa città il concorso de' forastieri, attratti dal piacere di osservare queste singolari rarità; alimentano una grande quantità di individui impiegati nello esercizio delle belle arti, animano un ramo di commercio e di industria più di ogni altro utile al pubblico ed allo Stato, perché interamente attivo e di semplice produzione, come quello che tutto è dovuto alla mano e all'ingegno dell'uomo.

Nel vortice delle passate vicende immensi sono stati li danni che questa nostra dilettissima città ha sofferti nella perdita dei più rari monumenti e delle più illustri opere dell'antichità. Lungi però dall'illanguidirsi per questo, si è anzi maggiormente impegnata la paterna nostra sollecitudine a procurare tutti i mezzi, sia per impedire che alle perdite sofferte nuove se ne aggiungano, sia per riparare con il discoprimento di nuovi monumenti alla mancanza di quelli che sonosi perduti».

[13] ASR, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 10, fasc. 246, Promemoria datato 16 febbraio 1816 presentato al cardinal Pacca da Carlo Fea come commissario alle antichità per dimostrare «da convenienza di restituire alle antiche loro sedi gli oggetti che tornano dalla Francia».

Civitavecchia li 29 di settembre 1799, e mediante nuove rimostranze fatte al Governo Francese nel detto anno 1801 col mezzo di corriere straordinario per rigettare le di lui nuove pretensioni su' medesimi oggetti».

Quindi il commissario alle antichità affronta diplomaticamente il tema, presentando, con occulta persuasione retorica, come già risolta dal pontefice la questione nel senso da lui auspicato (la restituzione delle pitture ai templi) per cui egli fa mostra di voler solo accingersi con le sue «osservazioni» a confutare preventivamente il parere contrario di coloro che li vorrebbero riuniti nei musei, semplicemente per offrire al suo superiore, il cardinale camerlengo, argomenti con cui ribattere:

«Non ho dubbio che lo stesso Ordine della Santità Sua farà restituire alle Chiese rispettive i loro quadri. Ma siccome qualche amatore di pittura poco riflessivo potrebbe desiderare che essi piuttosto figurassero riuniti in una Galleria, anzicché divisi all'antico loro posto nelle Chiese, per ragione di supposta miglior custodia, e di più facile accesso per lo studio dei Professori dell'Arte, stimo dover mio d'ufficio di sottoporre al purgato giudizio, e soprattutto alle vedute religiose e prudenti dell'Eminenza Vostra Reverendissima le seguenti osservazioni, come a mio superiore, a cui pel Chirografo della Sua Santità del 1° ottobre 1802 più specialmente spetta, in figura di Supremo e indipendente Magistrato una assoluta giurisdizione, e la soprintendenza privativa delle Chiese per gli oggetti di belle arti ed altri ornamenti che esse contengono, tanto per farveli custodire gelosamente, quanto per farveli ritornare, se ne vengano tolti».

Inizia così la lunga e dotta disamina del Fea che perentoriamente e con ostentata sicurezza dichiara subito l'assoluta ineccepibilità della sua tesi, presentando gli aspetti che intende sviluppare nella sua memoria:

«Ragioni di ogni sorte, religiose, politiche, economiche, prudenziali e di giustizia, ordinano, persuadono e dicasi pure obbligano a questa restituzione».

C'è anzitutto il sostegno del diritto romano:

«Cominciamo col dire che le Leggi Romane, o restate nel Codice Teodosiano o messe nel Giustinianeo, e tuttora in uso, tutte comandano che gli oggetti di Belle Arti restino sempre al loro luogo, che non si distruggano Fabbriche per adoperarne colonne, ed altri ornamenti in altri edifizi, comunque più decorosi e belli».

E già dalla storia di Roma emerge il tema della religione tutelata anche nelle manifestazioni artistiche:

«L'amore e il rispetto per la Religione, benché falsa, fu sempre la base fondamentale, e il più vasto sostegno del Governo e della morale pubblica de' nostri Antichi.

Omnia, scrive Valerio Massimo, *post Religionem ponenda semper nostra Civitas duxit: etiam in quibus summae majestatis conspici decus voluit. Qua propter non dubitaverunt Sacris Imperia servire; ita se humanarum rerum futura regimen existimantia si divinae potentiae bene atque constanter fuissent formulata».*

È l'occasione per Fea di far sfoggio della sua profonda dottrina antiquaria, intessendo il discorso con dovizia di citazioni:

«Quindi la quantità immensa di Templi grandiosi e di edicole sacre in Roma, e in tutto l'Impero. Quindi la premura di ornare questi Templi di statue ed altri ornamenti preziosi, ed in ispecie di belle pitture, fu dai primi Professori di quest'arte, o sulle pareti a fresco, o con tavole insigni. Plinio ci racconta de' primi Templi così adornati dal pennello di Fabio, di Pacuvio, di Caio Terenzio Lucano fino al suo tempo, e poco prima col Tempio di Giulio Cesare, e di Augusto, col Capitolino, e con quello della Pace, innalzato e ornato da Vespasiano con tante sculture e quadri rinomatissimi. Quindi il religioso pensiero di Scipione Africano Emiliano, di far rendere generosamente senza spesa o compenso alcuno ai Templi della Sicilia i sacri oggetti toltine dai Cartaginesi, riferiti da Cicerone contro Verre. Quindi lo sdegno e il fremito pubblico nel Senato di Roma l'anno 579 contro Fulvio Flacco Censore per aver tolte dal Tempio di Giunone Lacinia nei Bruzzi, le tegole di marmo, onde ornarne il tempio della Fortuna Equestre, affine di renderlo il più grande e il più magnifico di Roma, biasimato più aspramente, perché come Censore, doveva custodire con tutta la gelosia i Sagri Templi, in vece di spogliarli; e però condannato ignominiosamente a riportare le tegole al primo Tempio».

Dopo aver riferito quanto ne scrive in proposito Tito Livio nella sua Storia (libro 42, cap.4, n.3) Fea ricorda altri esempi tratti dalla storia romana sull'arte destinata ai templi:

«Dopo che Giulio Cesare, Dittatore, collocò due celebri quadri in Tavola, rappresentanti Ajace e Medea, avanti al Tempio di Venere Genitrice, crebbe molto più il genio di adornare con pitture i Templi ed altri luoghi pubblici.

Marco Agrippa, sebbene tacciato di certa ruvidezza, fu dei primi e più impegnati a seguirne l'esempio; e di ciò non contento, divulgò una magnifica orazione, degna del più grande fra i Cittadini, per provare che le belle pitture asportabili in tavola, e le statue, dovevano rendersi pubbliche, ossia collocarsi in luoghi pubblici, ove tutti potessero goderne con libertà e facilità: il che, dice Plinio, sarebbe stato assai meglio, che esiliarle nelle Gallerie di Ville private».

La preoccupazione quotidiana di tutela del patrimonio pubblico propria dell'ufficio di commissario alle Antichità, e che si sostanzia nella lotta al com-

mercio abusivo, emerge in questo passo, efficacemente inquadrata, col sostegno delle parole di Plinio e con i successivi esempi di destinazione pubblica dei beni artistici nell'antica Roma, in una vera e propria concezione sociale del ruolo dello Stato per l'istruzione pubblica e il godimento collettivo delle bellezze culturali:

«Effettivamente poi Augusto e tanti altri Imperatori e amatori privati seguirono e l'esempio di Cesare e il desiderio di M. Agrippa decorando in tal guisa e Templi e Fabbriche profane pubbliche d'ogni specie, come segue a dire Plinio. Le idee Romane sempre grandiose, sempre erano dirette al pubblico bene anziché al particolare: *commune magnum*, diceva Orazio; e anche la loro vita privata di giorno si passava quasi tutta nei luoghi pubblici sempre commodi e aperti a tutti, che perciò adornavano a gara a pubblico piacere, e a popolare istruzione. In questi luoghi appunto più si istruivano, e più si dilettavano sulle pitture, e sugli altri oggetti di belle arti gli amatori di mediocre fortuna che i ricchi nelle loro Gallerie e deliziose Ville».

Come è noto Fea era stato l'intransigente sostenitore della drastica proibizione al commercio ed alla esportazione di oggetti di belle arti e antichità, inserita nel chirografo del 1802 (con divieto di concederne licenza perfino al camerlengo) nel tentativo di frenare il crescente depauperamento causato dallo sfrenato mercato antiquario, che di fatto risultava essere un dilatato e strisciante saccheggio di opere.

Riprendendo il discorso, Fea calca la mano sull'impopolarità, oltre che sull'illegittimità delle requisizioni francesi, per evitare le quali il governo pontificio aveva puntato anche sul sacrilegio che si compiva, simile a quello dei *lapsi* che al tempo delle persecuzioni consegnavano alle autorità i libri e gli arredi sacri, ovvero al periodo dell'eresia iconoclasta:

«Allorché si dovette eseguire il Trattato predetto di Tolentino, per non dare quadri di Chiese, dagli Eminentissimi Cardinali furono addotti motivi anche tratti dalla storia degli Iconoclasti, e dai Traditori de' Libri Sagri al tempo della persecuzione di Diocleziano».

Molto abilmente Fea mette in rilievo la contraddizione che si avrebbe se, dopo aver sostenuto a suo tempo che era colpevole asportare oggetti artistici dai luoghi sacri, ora si accettasse la loro collocazione in gallerie museali:

«Un articolo allora tanto saggiamente contrastato, sarebbe ora divenuto indifferente, per modo che Sua Santità venga a fissare in fatto una massima diametralmente opposta: che si spoglino cioè le Chiese di quegli oggetti santificati dalla Religione, e si collochino pure in Gallerie profane, per incontrare il genio di amatori della semplice pittura; mentre in quel frangente si negavano, ancorché si trattava salvar Roma, e lo Stato».

Ciò sarebbe disdicevole e porterebbe discredito e nocumento all'immagine dello Stato pontificio e della stessa Chiesa cattolica, pregiudicando in futuro ogni sostegno straniero ed ogni azione giuridica in campo internazionale, poiché ciò che si fa a Roma non può passare inosservato o sotto silenzio, ma viene universalmente giudicato:

«Sarebbe edificante la novità nel Mondo tutto, specialmente fra i Cattolici. Roma serve di norma generale: *Oculi omnium in te.* Noi perderemmo per sempre, e per altre occasioni, che Dio tenga lontano, ogni titolo a reclamare i diritti della Religione, e della Causa pubblica».

Del resto i pontefici hanno già in passato legiferato contro la rimozione di ornamenti dalle chiese e una famosa bolla di Sisto IV confermata da Pio VII ne è la miglior prova:

«Sisto IV nell'anno 1474 pubblicò la Bolla *Cum provida,* ristampata da me nella suddetta Relazione di un viaggio a Ostia, contro chiunque di qualunque grado e condizione togliesse dalle Chiese di Roma dei marmi preziosi, ed altri ornamenti, sotto pena di scomunica maggiore, riservata a sé, e suoi successori; e ciò ancorché detti ornamenti dovessero figurar meglio in altra Chiesa, ove se mai fraudolentemente fossero portati, se ne dovessero togliere, e riportare alla prima ... Per una Galleria sarebbe meglio violata questa Legge? Questa Bolla è stata anzi nominatamente confermata e richiamata al suo pieno vigore dalla Santità Sua nel lodato Chirografo. Bisognerebbe abrogarla con altra Bolla, e darne una ragione plausibile. E dove trovarla in Roma, nella Sede della Religione, e dei Canoni, del rispetto alle cose dedicate a Dio, divenute religiose e sagrosante, in Roma, ove abbiamo per massima fondamentale prima *Religioni*, poi *bonis Artibus*?».

Non manca il richiamo all'inopportunità di un provvedimento che rischierebbe di frenare le donazioni di oggetti d'arte alle chiese:

«Una risoluzione sì nuova e strana nello spirito de' Fedeli, disgusterebbe i Patroni, e i Benefattori, i quali si vedono rapire gli oggetti della devota Loro liberalità con manifesta violazione di un diritto formalmente concesso Loro dai Canoni. Provano questo dispiacere nei Benefattori le precauzioni, che dalle passate vicende prendono molti, i quali regalano quadri alle Chiese, di scrivervi sotto, che vogliono ivi darlo in semplice deposito; da riprenderselo qualunque volta per violenza se ne volesse togliere. La stessa riflessione si faceva presente da Cicerone al Senato e Popolo Romano, declamando contro il rapace Verre, per chi togliesse impunemente dal Capitolio i doni, che vi mandassero dei generosi Sovrani, delle città Libere, dei ricchi Cittadini, senza che il Senato medesimo s'interessasse ad impedirlo».

Una analoga conseguenza psicologica negativa si verificherebbe per i grandi artisti, i «professori», che perderebbero l'ispirazione e la voglia di realiz-

zare capolavori per determinati templi, non avendo la sicurezza che questi vi resterebbero permanentemente:

«Disanimerebbe i grandi Professori, i quali più non si accenderebbero di santo estro per fare un bel quadro, che quasi li divinizzi col soggetto di esso, dedicato all'alto onore, alla immortalità della Religione, alla venerazione dei Fedeli, all'ammirazione di tutto il mondo, nobile e plebeo, colto e ignorante, nativo ed estero, assai meglio, e più che in una particolar Galleria. *Tui nominis aeterna memoria simul cum Templo illo consecratur* si può dire con Cicerone ad ognuno di quei grandi Professori che col loro pennello lasciano un'opera sublime in una Chiesa. Ormai si sa generalmente col Winkelmaan che questa commodità, e questa molla è stata sempre la più efficace nella Grecia, in Roma Cristiana e fra tutti i Cattolici, per conservare la pittura e farla sorgere all'alto grado di perfezione a cui è giunta in varj tempi.

Lo vediamo in Roma più che altrove: i grandi soggetti di pittura a fresco, e all'olio, sono nelle Chiese: quelli della storia sagra vennero sempre più particolarmente riservati alle Chiese, come anticamente ne' Templi dei gentili, ove anche le località vaste e magnifiche favoriscono più che ovunque lo sviluppo delle composizioni numerose e complicate nelle pareti, e nelle Cuppole».

Fea non manca di citare un brano dell'*Encyclopédie* che si attaglia perfettamente alla difesa della presenza della pittura nelle chiese e nei palazzi di Roma e la collega alla particolare sensibilità dei romani e delle loro istituzioni:

«Notò queste particolarmente anche il sig. De Jaucourt nell'antica Enciclopedia, scrivendo: *Le gout naturel des Romains pour la Peinture, les occasions qu'ils ont de s'en nourrir, si je puis parler ainsi, leurs moeurs, leur inaction, l'occasion de voir perpetuellement dans les Eglises, et dans le palais des Chef d'ouvres de peinture, peut être aussi la sensibilité de leurs organes, rend cette nation plus capable, qu'aucune autre d'apprecier la merite de leurs peintres sans le concours de gens de metier ... Il n'est guere possible qu'il y ait en Angleterre des peintres d'histoire vraiment habiles, parce qu'ils y manquent d'emulation, leur religion ne fait chez eux aucun usage des secours de la Peinture, pour inspirer la devotion; leurs Eglises n'y sont decorées d'aucun tableaux*».

Una diffusa sensibilità per l'arte religiosa da Roma si è propagata in tutto lo Stato pontificio generando una vera e propria gara di emulazione in molte comunità:

«Nelle provincie medesime sono insigni per pitture e per la storia dell'Arte le Chiese d'Orvieto, d'Assisi, di Perugia, di Grottaferrata, ed altre: e non vi è piccolo paese, il quale non abbia in altri tempi gareggiato con Roma per avere nelle Chiese opere rispettabili di classici autori; di Raffaello, dei Carraci, del Guercino, del Domenichino, di Guido Reni, di Andrea Sacchi, del Sassoferrato, di Gherardo delle Notti, ed altri innumerabili. In molte Chiese alla eccellenza dei lavori ha spesso contribuito l'emulazione dei Professori contemporanei, come del Domenichino, e di Guido nella Chiesa di S. Andrea annessa a S. Gregorio al Celio, e di molti altri in S. Pietro al Vaticano, e nella Chiesa dei Cappuccini».

Il prestigio conferito dalla presenza di tanti capolavori, porta ai luoghi che li custodiscono, e per i quali furono originariamente prodotti, fama e visitatori:

«Perciò ogni Chiesa in Roma e nelle Provincie, e con essa il Popolo, ha diritto, e vuole con ragione avere l'onore, e il vantaggio di dire come Cicerone della città di Tespi, che era frequentata unicamente dai forestieri per la statua del Cupido di Prassitele: *Propter quem Thespis visebantur.*

In quella tal Chiesa, in quel Paese si conoscono per fama, e per libri da secoli le tali e tali opere celebri. Perché vogliamo confondere tutte le teste; perché annullare le storie, perché privare quella Chiesa, quel Paese della sua proprietà legale, come qualunque altra e più ancora, perché non si potrà mai dire acquistata *malis artibus*; perché invidiargli l'onore, e il vantaggio prezioso, di essere visitato da forestieri anche i più distinti, di essere ajutato con mancie, con limosine?».

È ancora il caso di citare le leggi romane degli imperatori Costanzo, Arcadio e Onorio:

«Le accennate Leggi Romane certamente garantivano queste proprietà dei rispettivi Paesi, e voleano conservati i loro ornamenti. L'Imperator Costanzo nella Legge dell'anno 357, a Haviano Proconsole dell'Africa, prescrisse: *Nemo propriis ornamentis esse privandas existimet Civitates: fas siquidem non est, acceptum a veteribus decus perdere Civitatem, veluti ad Urbis alterius moenia transferendum.* e poco dopo gl'imperatori Arcadio e Onorio: *Nemo judicum in id temeritatis erumpat ut ex diversis operibus diversa ornamenta, vel marmora, vel quamlibet speciem quae fuisse in usu, vel ornatu probabitur Civitatis eripere vel transferre audeat.*

E dal codice teodosiano si risale a precedenti esempi, tratti sempre dalla romanità:

«Indi è, che somma fu l'allegrezza, e straordinarie le congratulazioni dei Segestani in Sicilia, allorché il lodato Scipione, conquistata Cartagine, rimandò al suo Tempio la loro tanto cara Statua di Diana, toltane da quei predoni. Andavano superbi quei Cittadini di mostrarla ai Forestieri. Cicerone, che ciò racconta nella citata Verrina, fu invitato a vederla per prima cosa appena giuntovi in qualità di questore. *Illo tempore*, dice egli, *Segestanis maxima cum cura Haec ipsa Diana, de qua diximus, redditur, reportatur Segestam in suis antiquis sedibus, summa cum gratulatione Civium, et laetitia reponitur. Haec erat posita Segestae, sane excelsa in basi, in qua grandibus litteris P Africani nomen erat incisum, eumque Cartagine capta restituisse perscriptum colebatur a civibus: ab omnibus advenis visebatur, quum Quaestor essem, nihil mihi ab illis est demonstratum prior*».

A questo punto Fea affronta un tema più tecnico, quello della giusta e conveniente illuminazione delle opere d'arte, contestando che in un ambiente museale questa possa riuscire meglio:

«I quadri riuniti in una Galleria si affogano, si avviliscono l'un l'altro; chi ha bisogno d'un lume, chi di un altro, chi più vicino, chi più lontano.

Ut pictura, poesis: erit quae, si propius stes,

Te capiat magis; et quaedam, si longius adstes:
Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen.

Il quadro rinomato di Raffaello, detto delle Contesse di Fuligno, ora nelle stanze Vaticane, ha fatto quasi diminuire, specialmente pel colorito, il merito della trasfigurazione del medesimo, messagli accanto; benché né l'uno, né l'altro al suo lume.

E per l'arte, e per il vero bene pubblico, i quadri mai non gioveranno, e non figureranno - quanto a quel suo lume studiato sovente dal Professore, quanto più cercati, quanto più sparsi».

Si giunge così all'apice della vigorosa argomentazione, con l'affermazione più recisa, che contesta alla radice la tesi della musealizzazione negandone ogni validità, specialmente nel caso di una città d'arte come Roma, tutta da ammirare nel suo insieme e nei particolari, e la cui bellezza fa prorompere in un grido appassionato:

«È per Roma una massima falsa il voler ridurre tutte le belle cose pubbliche in un Museo, o in una Galleria. Oltre i pericoli, la contromassima è la vera e la utile: Tutta Roma è e deve essere una Galleria. Il suo insieme, e la moltiplicità delle belle cose in ogni genere così disperse, è quello, che ne forma l'ammirabile, il seducente, il magnifico, l'unico bello al mondo, o il vero incantesimo».

Del resto nella stessa Francia napoleonica non c'era stata concordanza di opinioni sulla concentrazione delle opere:

«Anche in Parigi, chi lodava quel magazzino indigesto, quell'ammasso informe, di quadri di ogni scuola, di ogni Paese, di ogni grandezza? Quale ne era il pregio, la vera utilità delle arti, il piacere degli Amatori, e dei Professori, disappassionati e intelligenti? All'opposto questi stessi, tuttoché Francesi, e Parigini, dicevano energicamente in pubblico, e scrivevano libri per provare, che stavano meglio e dovevano lasciarsi nei rispettivi Loro Paesi, e località, specialmente se in Roma. Le sette lettere giudiziosissime del Sig. Quatremere de Quincey, stampate in Parigi nel 1796 sopra questo argomento, ristampate in Roma nel 1801 colla stessa data di Parigi, e sparse da me quanto è stato possibile gratuitamente, sono state pure ristampate più splendidamente in Parigi colla data di Roma dello stesso anno 1815 coll'aggiunta della rimostranza di altri 40 Professori, presentata nell'anno suddetto 1796 al Governo, benché ferocemente rivoluzionario, e vorace di belle cose del Mondo tutto. Il famoso letterato La Harpe arrivò perfino a scrivere: «Le Statue ed altri Monumenti, che abbiamo con violenza tolti a Roma, potremo restituirli; ma l'infamia, che ci siamo meritata con questo spoglio, non potrà mai cancellarsi».

È evidente l'eco delle vivaci dispute che avevano contrapposto alle ideologie predatorie gli «intellettuali non allineati» dell'epoca, capeggiati da Qua-

tremère, il quale aveva fra l'altro difeso a spada tratta proprio l'integrità artistica di Roma:

«La décomposition du museúm de Rome serait la mort de toutes les connaissances dont son unité est le principe: Qu'est-ce que l'antique a Rome, sinon un grand livre dont le temp a détruit ou dispersé les pages et dont le recherche modernes rémplissent chaque jour les vides et réparaint les lacunes? ... Depecer le museúm d'antiquités de Rome serait un bien plus haute folie et d'une consequence bien plus irrémédiable. Les autres peuvent toujours se récompleter: celui de Rome ne pourrait plus l'être ... celui de Rome a eté placé là par l'ordre même de la nature, qui vent qu'il ne puisse exister que là: le pays fait partie lui même du museúm [14]».

Inserendosi nel dibattito Fea ritorce la tesi della maggior democraticità nella fruizione museale dell'arte, che incredibilmente aveva trovato, pur nel diverso contesto politico, nuovi insospettabili sostenitori, e presenta come una usurpazione dei diritti del popolo la dispersione e lo smembramento delle opere dal loro contesto:

«Il Popolo stesso ha pur diritto di ammirare le belle cose al suo luogo pubblico per cui sono fatte anzicché cercarle con incomodo e spesa nelle Gallerie pubbliche o private; e così ne è egli a un tempo il custode e il vindice più geloso contro gli usurpatori; e coll'ammirarle si popolarizza l'amore, e il gusto per il bello in ogni classe di persone; e come degli antenati Romani lo diceva Plutarco; e de' tempi nostri l'osservò parimenti il lodato De Jaucourt».

Addirittura fu necessaria una adeguata opera di convincimento del popolo, ad opera dei predicatori, basata sulla necessità di salvare lo stato e risparmiare altre maggiori sofferenze e più gravose richieste:

«Ricordiamoci di quanto fu fatto, e detto anche in pubblico da Predicatori per capacitare il Popolo Romano a soffrire in pace, che si eseguisse l'articolo predetto di Tolentino sui Quadri, e sulle Statue».

Fea contesta che si possa ancora pensare nel restaurato Stato pontificio di portare via i quadri dalle chiese per metterli nelle gallerie e nei musei:

«Chi potrebbe fra la gente di buon senso, religiosa e politica, sentire e vedere, senza orrore, che questa è un'idea fatta nascere dalla rivoluzione francese di ogni prin-

[14] A. C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres à Miranda*... cit., *Troisième lettre*. Nella *Quatrième lettre*, il concetto viene ribadito e rafforzato: «Le pays lui même fait partie du museúm de Rome», anzi: «Le pays est lui-même le museúm», da cui la conclusione: «tout le project de démembrement du museúm de Rome est un attentat contre la science, un crime de lèse-instruction publique» poiché «il est inamovible dans sa totalité».

cipio di Religione, di morale, dalla violazione di ogni proprietà, in Roma, nella Sede della Religione stessa, in un articolo, che tanto direttamente la interessa?».

E ricorda che la analoga proposta in Belgio per costituire un Museo a Bruxelles, era stata abbandonata per la vivace protesta della città stessa:

«Questa idea si voleva appunto nella stessa circostanza nostra far addottare l'anno scorso dal sovrano del Belgio per fare un Museo in Brusselles, di tutti i quadri tolti similmente dai Francesi alle Chiese Fiamminghe. Ma no. Le città e le Chiese hanno reclamato le loro proprietà, gli oggetti della loro religione i loro ornamenti, monumenti inestimabili delle belle arti, onore delle loro scuole, e gli hanno ottenuti».

Della giustezza di riportare in sede i beni artistici fanno fede anche i recenti provvedimenti di restituzione alle chiese della stessa Francia:

«La Maestà di Luigi XVIII ha mostrato il suo zelo per l'onor delle chiese di Parigi, e della Francia nello stesso anno scorso, col far prontamente rendere alle medesime quegli oggetti di belle arti, che toltine al tempo della devastatrice Repubblica erano stati ammucchiati in un Museo».

Quindi Fea ricorda, non senza una implicita velata critica al notturno rientro a Roma disposto dal Consalvi, il ritorno trionfale e gioioso a Venezia dei cavalli di bronzo della facciata di S. Marco, e le disposizioni celebrative e divulgative prese da Francesco d'Asburgo, con esposizioni temporanee in Milano nelle sale del Palazzo arcivescovile dei capolavori ritrovati da riportare successivamente ai loro luoghi di appartenenza:

«Tutte le Gazzette, le relazioni tutte non risuonano d'altro, che di oggetti di belle arti ritornati alle loro sedi primitive in ogni stato della Germania e della Italia, in ogni Paese, e in ogni individua località.

I tanto rinomati cavalli in bronzo di Venezia, benché oggetti profani, e affatto incoerenti, pure sono ritornati subito in mezzo alle più alte acclamazioni popolari, e con pubblica solennità di Governo sulla facciata di S. Marco. In Milano i quadri, dopo essere stati alquante settimane esposti nel Palazzo arcivescovile, devono per ordine sovrano ritornare alle loro Chiese, come a tutti gli altri legittimi proprietari pe' quali S.M. l'Imperatore Francesco gli ha ultimamente rivendicati; come a nome della Maestà Sua si dichiara ufficialmente nella Gazzetta di Milano in data 7 gennaro nei seguenti termini:

«Rivolte sempre le paterne cure di Sua Maestà il graziosissimo nostro Sovrano a promuovere, fra gli amatissimi suoi sudditi, la cultura degli studi liberali, e delle belle arti, ha la M. Sua sapientemente ravvisato nella *momentanea unione* di tanti capi d'opera, che di ritorno da Parigi vanno ad essere restituiti agli antichi loro legittimi proprietari, un'occasione opportunissima di procurare agli amici, e coltivatori delle arti medesime, e specialmente ai giovani dedicati a tali studi, la contemplazione di non pochi fra i più preziosi tesori delle belle arti.

Si è pertanto S.M. clementissimamente degnata di ordinare che detti capi d'opera vengano esposti al pubblico nelle sale del Palazzo arcivescovile di questa Città.

Il Pubblico è sin d'ora avvertito che questa esposizione avrà luogo per la durata di tre o quattro settimane, e non più, avendo S.M. determinato, che scorso detto termine, debbano gli oggetti esposti ritornare ai legittimi loro proprietari, pe' quali S.M. gli ha ultimamente rivendicati».

Dello stesso tenore i provvedimenti in Toscana:

«In Firenze similmente se ne è fatta l'esposizione per alcuni giorni nell'Accademia delle Belle Arti, e avvisato il pubblico nella Gazzetta il dì 4 gennaio».

Per togliere valore ad ogni obiezione dei fautori della musealizzazione, Fea rievoca le ragioni e lo spirito del sostegno inglese, quando perfino il principe reggente dichiarò che invece di acquistare beni artistici predati l'Inghilterra:

«sarebbe al contrario pronta a somministrare i mezzi per ricollocarli in quei templi e gallerie stesse di cui furono per tanto tempo gli ornamenti».

Il che appare suffragato ulteriormente dalla conseguente assegnazione di 200.000 franchi per «l'imballatura, incassaggio e trasporto a Roma dei nostri monumenti di antichità e belle arti».

Proseguendo nelle sue argomentazioni, Fea passa alle considerazioni di diritto pubblico che, a suo avviso minano alla base la tesi secondo cui i capolavori non verrebbero

«restituiti ai nostri proprietari antichi ... ma restituiti immediatamente a sua Santità quasi che per tal maniera divenutone padrone il Santo Padre».

Fea, citando fra l'altro anche Quatremère, sostiene che mai le chiese e i padroni individuali hanno perduto la proprietà dei loro beni posseduti prima dello spoglio, che il trattato di Tolentino è nullo, che molti beni peraltro furono tolti successivamente «senza trattato alcuno, per mera rapina» stabilendo infine con chiarezza e rigore giuridico che:

«Il sovrano il quale ricupera o per fatto altrui o per il proprio una cosa rapita ai sudditi suoi particolari, non può a quel titolo disporne come di cosa sua, o torla per sé, ma dee renderla ai rispettivi Padroni».

Dopo altre disquisizioni di questa sorta, Fea conclude che:

«I monumenti di Belle arti e di antichità si debbano rendere liberamente ai rispettivi antichi proprietarj, e specialmente i quadri alle Chiese; non si vede come potrebbe con ragione e decoro approvarsi, che il Capo della Chiesa, per favorire alcuni amatori di pittura, o ancora una classe particolare di persone estranee, debba, o

possa a buon diritto agire diversamente colle Chiese particolari di Roma e dello Stato, le quali col dovuto rispetto supplicano, per loro stesse e per tutto il Popolo, di ottenere e recuperare dalla di Lui saviezza, giustizia, pietà e Religione, i loro oggetti di devozione, i loro ornamenti, le loro proprietà, per ogni diritto sagre a Dio, e fuori di umano commercio».

A questo punto si introduce il tema dell'uso culturale e della tutela delle opere d'arte, portato dai sostenitori della musealizzazione come dimostrazione della bontà della propria tesi:

«Nè varrebbe a giustificare questa pretesa traslocazione il motivo dello studio, o la più diligente custodia degli oggetti, o la devozione, che si frastorna dai curiosi. Gli oggetti tutti anche di pietra e di bronzo soccombono alle ingiurie del tempo, niuna opera pubblica si dovrebbe fare nelle strade, nelle piazze, nei portici, alle fontane, perché sta esposta alle intemperie e alle sassate. Così non si dovrebbe fare verun quadro nelle Chiese, perché vanno esposti al fuoco e al fumo delle candele, o dell'incenso, perchè le Chiese non sono aperte a tutte le ore degli importuni dilettanti, perchè questi disturbano la devozione».

Si tratta per Fea di «pretesti miseri» da non prendere neppure in considerazione, poiché l'uso culturale non è mai stato impedito dalla sistemazione delle opere all'interno dei luoghi di culto e «nelle Chiese sempre si è studiato e copiato con tutto comodo». Nemmeno si può sostenere che nelle chiese vi sia maggior pericolo di incendio: l'unico episodio degno di nota essendo stato quello dell'incendio dell'altar maggiore della chiesa dei Cappuccini nel 1813, «ma era tempo di disordine francese». Peraltro si deve ricordare che gli incendi di templi nell'antica Roma non impedirono di adornarli artisticamente e di migliorarne anzi successivamente l'arredo. Nè si può addurre una maggior sicurezza per quanto riguarda i luoghi privati o le collezioni pubbliche come provano saccheggi, invasioni, devastazioni, dall'incendio neroniano al sacco del 1527, per arrivare infine al più recente bivacco di soldati napoletani nelle Stanze di Raffaello nel 1798, mentre perfino «i barbari medesimi, Goti e Vandali, anticamente rispettarono le nostre Chiese e quelli che vi si rifugiarono».

Anche l'obiezione del disturbo recato da studiosi e visitatori viene abilmente respinta:

«I curiosi e dilettanti modesti e savj poco disturbano: se amano godere a loro bell'agio, vanno in ore da essere soli, e altronde anche nelle Chiese le più riservate, e nelle funzioni più solenni ed auguste vi sono degli indiscreti e poco edificanti, indipendentemente dai quadri. Questo piccolo disordine lo vediamo continuamente in San Pietro nelle funzioni principali di tutto l'anno; e vi si contemplano i quadri, benchè di mosaico non soggetto agli incendi».

Si arriva addirittura ad affermazioni, piuttosto contraddittorie, sul *buon tempo andato*, poiché:

«Quando vi erano meno oggetti belli da ammirare o da studiare per confondere le idee, vi erano più grandi Professori, come più grandi letterati, quando vi erano meno Dizionari e meno Accademie».

La conclusione è un richiamo alla legislazione e alla politica più recente in materia di beni culturali:

«Le provvidenze benefiche della Santità Sua, e con Leggi, e con opere hanno assicurato una maggior cura alle pitture delle Chiese nel custodirle e ristaurarle, anche a spese del pubblico Erario; come si è cominciato a fare nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli, di Sant'Andrea al Monte Celio e in Santa Maria della Pace».

A questo proposito si deve ricordare che la devoluzione di entrate erariali a favore di antichità e belle arti, nonché delle multe dovute alla Camera apostolica, al fine di reintegrare con nuove acquisizioni le perdite subite dai musei «nel vortice delle passate vicende», erano state un'importante novità nel chirografo del 1802, cui non era estraneo lo stesso Fea.

Il promemoria per il camerlengo volge al termine. Ancora un esempio, un'ultima irrefutabile considerazione, che dovrebbe perentoriamente costituire il convincente finale della robusta struttura argomentativa degna dell'avvocato Fea:

«La trasfigurazione di Raffaele può essere al presente collocata sola nell'antica sua Chiesa o San Pietro in Montorio dietro l'Altar maggiore nuovo di muro, ove avrà il miglior lume desiderabile, e la situazione più bella e più comoda a vedere e studiare, che in una Galleria comune, senza timore di fumo, o di fuoco, e meglio custodita con tele, e occorrendo con sportelli; onde trionfare sopra ogni altro quadro del Mondo, anche per questo aspetto.

Tutto il di più e il diverso che si bramerebbe in senso opposto da qualche amatore, o Professore, non sarebbe che vanità, e ingiustizia pubblica, di pessimo esempio sempre, e maggiormente nelle attuali circostanze».

Come è noto tuttavia la tesi di Fea venne respinta ed i quadri recuperati furono in gran parte raccolti nella Pinacoteca vaticana. Ciò dimostrava che in campo culturale le idee francesi venivano sostanzialmente recepite dallo Stato pontificio, che pure, a rigor di logica, avrebbe dovuto più coerentemente essere vicino piuttosto alle teorie propugnate da Quatremère de Quincy.

Ma, cessata la contrapposizione politica, sconfitta la Rivoluzione e deposto Napoleone, la dicotomia fra conservazione dell'arte sul territorio e musealizzazione non era più terreno di scontro e non segnava più il confine tra due

schieramenti opposti. Restava solo la scelta culturale tra due impostazioni teoriche diverse e apparentemente inconciliabili. Una storica, che privilegiava il contesto, la funzionalizzazione originaria. L'altra ideologica, che propendeva per il ruolo educativo e intellettuale dei grandi musei, come luoghi di studio e di rivalorizzazione delle opere d'arte sotto la comune tutela statale.

La prima ormai cedeva ovunque alla seconda e sarebbe stata recuperata soltanto parzialmente nelle sue finalità più generali dalla legislazione pontificia di tutela dell'Ottocento.

Fea e Quatremère si distinsero in sostanza come i principali e tenaci difensori dell'assoluto e ineludibile carattere storico dell'opera d'arte, il cui valore e la cui comprensione sono indissociabili dall'ambiente in cui essa è stata prodotta e risiede.

Scindere questa specifica e strettissima relazione secondo loro equivaleva a distruggere o nella migliore delle ipotesi ad obnubilare gran parte del significato intrinseco di un'opera, la cui qualità culturale è data anche dal contesto. Ma per apprezzare questa impostazione si dovrà giungere alla moderna definizione storicizzante del bene culturale[15].

A nostro giudizio, Carlo Fea, uomo del suo tempo, volle sostenere una sorta di «restaurazione» in sito delle opere d'arte, spinto soprattutto dal suo amore per Roma, galleria universale, nelle parole di Quatremère «ce grand muséum qui s'appelle Rome».

* * *

Il contenzioso sulle opere d'arte non si esaurì col recupero da Parigi di quelle ivi concentrate. Ben più lungo fu il recupero da Milano delle opere del cessato Regno d'Italia.

È una vicenda quest'ultima poco nota e poco studiata che si può ricostruire in gran parte attraverso i documenti dei fondi camerali dell'Archivio di Stato di Roma.

---

[15] Si veda per esempio quanto scrive recentemente un'archivista di Stato contestando la sia pur temporanea decontestualizzazione prodotta dalle mostre: «Forse a causa di una *forma mentis* che è frutto di mestiere, considero le mostre un male non sempre necessario. Ritengo infatti che soltanto nel luogo in cui è nata, nell'ambiente e nella cornice per i quali fu pensata dal suo artefice o nei quali fu collocata dal suo proprietario, un'opera, anche un capolavoro d'arte, sia godibile e comprensibile nel suo pieno significato. Anche l'opera d'arte è anzitutto documento e, quindi, non può essere sottratta al suo contesto «storico» senza che una parte importante della sua leggibilità vada perduta». (MARIA GRAZIA PASTURA, *La Mostra*, in *Gentium memoria archiva - Il tesoro degli archivi, Catalogo della mostra Roma, 24 gennaio - 24 aprile 1996*, Roma, Edizioni De Luca, 1996, p. 129.

Oltretutto questo recupero riguardò oltre alle opere d'arte anche beni librari e archivistici e questi ultimi non solo di carattere storico, ma anche, come vedremo, amministrativo e tecnico.

Anche in questo caso si operò tramite una commissione ufficiale con delegati di chiara fama e indubitabile prestigio inviati a Milano e con i quali il Consalvi si tenne in costante contatto.

Nel 1815 Tommaso Bernetti era stato nominato delegato apostolico per le Marche di Macerata, Fermo ed Ascoli e per il Ducato di Camerino ed aveva già manifestato la sua rigida posizione a Tolentino, pronunciandosi per la nullità delle vendite di beni ecclesiastici.

Inviato quindi a Ferrara come pro-legato il 18 luglio 1815 vi rimase sino all'agosto dell'anno successivo, quando fu nominato legato il cardinal Tommaso Arezzo.

In questa carica Bernetti cominciò a tempestare il cardinal Consalvi per la restituzione di beni culturali dal governo di Milano, in particolare le pergamene portate via da Ferrara.

Molte altre richieste di recupero giungevano da tutte le province dello Stato pontificio. Esse riguardavano in larga misura le opere d'arte, i codici ed i libri, che, tolti da chiese, monasteri, ed in qualche caso privati, erano divenute proprietà del Regno d'Italia, e in tale veste erano in gran parte confluiti in musei e gallerie.

Al principio del 1816 il cardinal Consalvi comunicò a mons. Tiberio Pacca, nipote del cardinal Bartolomeo e delegato apostolico per la Romagna, la nomina a capo della speciale commissione pontificia in Milano per l'attuazione di alcuni articoli dell'atto finale del congresso di Vienna. Gli incarichi per questa missione particolarmente delicata furono dati con tre distinti chirografi. Si trattava di trovare un accordo con i commissari austriaci circa la navigazione del Po, di procedere alla liquidazione del Monte Napoleone, garantendo gli interessi della Santa Sede per le province che avevano fatto parte del cessato Regno d'Italia.

Il terzo chirografo incaricava il Pacca di conciliare tutte le controversie insorte tra i due Governi ed in particolare di «reclamare, trattare, e conciliare colle persone incaricate da Sua Maestà Imperiale e Reale, tutti gli oggetti dei quali vi abbiamo fatto dare le nostre istruzioni dal nostro cardinale Segretario di Stato», cioè i beni storico artistici, i libri, i documenti, quelli insomma che oggi definiamo beni culturali.

Della commissione facevano parte monsignor Belisario Cristaldi, che poi sostituirà il Pacca quando questi in ottobre sarà nominato pro governatore di Roma, e porterà a termine la missione, l'avvocato Giuseppe Vera, sostituito ai

primi di dicembre dal conte Luigi Alborghetti, e il contabile Giovanni Battista Franceschi.

Il copioso carteggio conservato nell'Archivio di Stato di Roma[16] merita di essere trascritto e pubblicato sistematicamente, ma anche e soprattutto di essere messo a confronto con i documenti sugli stessi affari conservati in diverse serie documentarie ed anche presso altri archivi. Solo così si potrà correttamente completare il quadro storico di questa vicenda, permettendone un'esatta valutazione ed offrendo a diversi campi di studio il materiale di base per le specifiche interpretazioni disciplinari.

Il febbrile scambio di missive fra il cardinal Consalvi, i commissari pontifici a Milano, le autorità governative austriache, ed in primo luogo lo stesso conte di Sauran, i delegati apostolici delle province ed altri funzionari subordinati, con una profusione di richieste, lamentele, contro richieste, garanzie, sottigliezze giuridiche sul titolo di acquisizione dei beni artistici (se per confisca o a titolo oneroso) dà una vivacità quotidiana a tutto il contenzioso e colorisce la vicenda di toni quasi narrativi.

Quel che qui più interessa, poi, emergono dai documenti particolari precisi sull'origine delle opere, sulle modalità del loro sradicamento, sulla loro destinazione e utilizzo, fino ad avere veri e propri elenchi dettagliati dell'epoca.

Fra i tanti quadri rivendicati a più riprese, uno sembra avere particolare importanza nella mente dei responsabili del recupero, tanto da venir più volte esplicitamente menzionato nelle direttive politiche ai commissari pontifici.

La sessione governativa di Bologna del 9 aprile 1816 rivolge una supplica al cardinale segretario di Stato:

> «... perché voglia degnarsi d'interporre l'efficace sua mediazione presso Sua Maestà l'Imperatore d'Austria all'oggetto che sia restituito alla Chiesa Nazionale de' Bolognesi in Roma, il famoso quadro del Domenichino di colà trasportato dai Francesi in Milano ...».

Il quadro del Domenichino in questione, rappresentante la Vergine coi Santi Giovanni Evangelista e Petronio era stato asportato dalla chiesa dei Santi Petronio e Giovanni Evangelista dei Bolognesi in Roma[17] durante il periodo rivoluzionario ed era venuto in possesso dell'Austria.

---

[16] ASR, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b.10, fasc. 246.

[17] Già chiesa di S. Tommaso De Yspanis, o della «Catena» e proprietà della comunità spagnuola prima di essere concessa da Gregorio XIII ai Bolognesi che la restaurarono e le diedero il nuovo nome. Cfr. M. MARONI LUMBROSO - A. MARTINI, *Le confraternite romane nelle loro chiese*, Roma, Fondazione Marco Besso, 1963, p. 327-329.

Nel 1807 i Bolognesi, che avevano ripristinato con gravi sacrifici la loro chiesa romana, ricomprarono il quadro per 5.000 scudi.

Ma nel 1810 il governo imperiale soppresse il sodalizio dei Bolognesi e chiuse nuovamente la loro Chiesa, assegnando nel 1812 il predetto quadro alla Galleria di Brera, dove, nonostante tutti i tentativi di ricuperarlo, documentati nell'Archivio di Stato di Roma, esso ancora si trova.

Il cardinal Consalvi l'11 maggio 1816 aveva espressamente scritto a Tiberio Pacca, capo della Commissione pontificia in Milano:

> «Fra gli oggetti d'arte, della recupera dei quali V. S. Ill.ma è incaricata, non dovrà dimenticare il rinomato quadro del Domenichino che esisteva in Roma entro la Chiesa di S. Petronio spettante ai Bolognesi e che per ordine del cessato Governo Francese fu trasportato in codesta città ove esiste tuttora. Le rimetto originalmente la istanza del Sig. Marchese Luigi Albicini, presentata a V.S. Ill.ma a Forlì, e che Ella accompagnò con suo dispaccio del 27 gennaro anno corrente riconoscendone giuste le domande. Ora potrà Ella medesima secondare il ricorrente, e adoperarsi per la recupera dei quadri nella memoria descritti (...)».

Nella pratica del segretario di Stato, oltre alle lettere citate si trovano alcuni precedenti della questione.

Una lettera del 19 settembre 1812 al prefetto Tournon del console d'Italia Tambroni sollecita la consegna del quadro suddetto lamentando gli ostacoli ed i pretesti con cui il Fea cerca d'impedirla.

Segue un ordine perentorio del prefetto all'avvocato Fea per l'estrazione del quadro. Quest'ordine del 24 settembre 1812 reca due note a margine aggiunte nel 1816. La prima, autografa dello stesso Fea, in data 9 giugno 1816, certifica anzitutto che egli diede effettivamente le disposizioni per la consegna al console Tambroni del quadro, giustificando tale comportamento con l'ordine superiore avuto - «dovetti mio malgrado ubbidire» - per cui il quadro fu pochi giorni dopo «trasportato a Milano». Segue quindi sullo stesso documento la descrizione del dipinto, sempre di pugno del Fea e completata con il suo sigillo, ripetuto nella pagina a fronte, dove Carlo Marin il 10 giugno certifica l'autenticità della calligrafia del Fea e del sigillo «di cui suol egli sempre far uso».

Emergono intanto in questo contenzioso due rilevanti questioni giuridiche: la reciprocità delle restituzioni ed il titolo dell'acquisizione, se cioé essa era avvenuta per le conseguenze del trattato di Tolentino ed i successivi provvedimenti, ovvero a titolo oneroso.

I commissari pontifici in Milano entrano sempre più nel vivo delle loro rivendicazioni, cui lo stesso governatore della Lombardia e consigliere intimo

di Sua maestà imperiale, il conte di Sauran, in una lettera del 22 maggio 1816, contrappone con fermezza diplomatica la necessità anzitutto del benestare imperiale, poiché egli «non poteva mai escludere in quest'affare la previa sovrana approvazione la quale sempre dovrà ottenersi», e poi esige un puntuale elenco delle opere «una lista degli oggetti d'Arte da essi riclamati, a cui vorranno anche aggiungere per ogni oggetto la prova, che questi non furono portati a titolo oneroso».

Analoga richiesta di dettagli specifici venne fatta per la rivendica di documenti d'archivio.

Il 29 maggio i commissari pontifici rispondono al Sauran ribadendo anche la richiesta di consegna «di tutte le mappe e carte concernenti censo delle province restituite alla Santa Sede e i progetti e livellazioni per l'immissione del Reno in Po».

Contestualmente essi informano a Roma il segretario di Stato dello spostamento giuridico del problema della restituzione delle opere d'arte fatto dal governo austriaco per chiedere lumi e istruzioni in merito.

L'11 giugno il cardinal Consalvi risponde:

«Annessi al dispaccio delle Signorie Vostre Illustrissime ho trovato la copia della nota data dalla commissione al Sig. Conte di Sauran circa la restituzione degli oggetti d'arte e l'elenco dei quadri richiesti esistenti in codesta Real Pinacoteca.

Che si facciano delle difficoltà per la restituzione degli oggetti d'arte li quali si ritengono a titolo oneroso è giusto, ma per la verità è dura cosa il sentire che si voglia esiggere da noi la prova negativa del titolo oneroso. Il Padrone indubitato di un effetto lo reclama col titolo conosciuto della sua proprietà e chi lo ritiene è obbligato a dimostrare il titolo legittimo del suo possesso. (...) Se in Parigi si fossero esatte alla commissione Pontificia le prove negative del titolo oneroso pei quadri e altri oggetti colà trasportati, la ricupera di essi, nella quale ha avuto una parte tanto gloriosa l'Imperatore Francesco, avrebbe sofferto un ritardo tanto sensibile, che forse ancora niuna ne sarebbe tornata. Se il Governo di Milano avesse contrattato e pagato o tutti o alcuni dei quadri che si reclamano dovrebbe certamente apparire da codesti registri il contratto e il pagamento. Sua Santità , non posso dissimularlo, sente veramente con pena che si facciano difficoltà di restituire tali oggetti se non si prova da questo Governo la semplice e assoluta ablazione, quando questa ha una prova incontrastabile dal fatto pubblico, quanto sono incontrastabili le passate vicende».

Se quindi fossero stati fatti acquisti regolari, il governo di Milano dovrebbe avere le prove dei pagamenti in formali registri, cosa che non è essendosi trattato di spoliazioni.

E come prova del trasferimento coattivo dei quadri nel periodo francese il Consalvi porta il caso del quadro del Domenichino che abbiamo sopra cita-

to ed allega i tre documenti già visti come esempio e prova emblematica, ammonendo:

«E quali prove possono certamente darsi per tutti gli altri quadri quando si persista a diffidare e ad essiggerle? Scrivo in Sassoferrato per le prove relative al quadro di Raffaele tolto dalla Chiesa dei Francescani, se pure queste prove non esistono fra le molte che so esserle state ultimamente trasmesse dall'E.mo Card. Camerlengo per metterla in grado di reclamare a fondamento per le pitture delle quali fu spogliato lo Stato Pontificio negl'infelici tempi dell'occupazione francese. Ripeto però, che l'esiggere queste prove è contrario ad ogni principio, ed è in fondo un rifiutare la consegna».

Il 27 luglio, in una lettera a Tiberio Pacca, il Consalvi torna sull'argomento citando l'avvenuto invio di un «documento negativo del titolo oneroso con cui si riteneva da codesto Governo il quadro di Raffaello levato dalla Chiesa di Sassoferrato» e ricorda che «i padri Filippini di Ascoli hanno reclamato anch'essi la restituzione di due quadri: uno di S. Isidoro Agricola di Michelangelo da Caravaggio e l'altro di S. Francesco di Sales, trasportati da un tal Bocalari in Milano nel marzo 1812, unitamente ad altri quadri presi nella chiesa di Ascoli» e prega il Pacca, ove questi quadri non fossero già presenti negli elenchi delle opere rivendicate, di ricomprenderveli.

Il carteggio prosegue fitto.

Ad ottobre la situazione comincia a precisarsi con una nuova richiesta di carattere giuridico da parte degli austriaci: quella di una reciprocità di restituzioni fra stati.

Una nota del 18 ottobre da parte di Sauran diretta alla commissione pontificia dichiara il beneplacito imperiale tanto atteso:

«Sua Maestà (...) ha di buon grado acconsentito alla richiesta restituzione di quei 24 quadri che la Regia Accademia di Milano ottenne dagli Stati Romani senza che pei medesimi fosse eseguito un cambio. Sua Altezza il Principe Metternich nel comunicarmi tale sovrana risoluzione, m'osserva che Sua Maestà spera che la Santa Sede vorrà, dal canto suo ***vorrà***, restituire del pari i 14 quadri che dalla Regia Pinacoteca di Brera furono trasportati nell'anno 1811 in quella di Bologna».

Le condizioni sono ribadite il 22 ottobre in una lettera in francese al Consalvi da parte del conte di Appony, ministro plenipotenziario presso la Corte di Toscana in missione straordinaria presso la Santa Sede, cui il segretario di Stato risponde positivamente il giorno successivo. Nel mese di novembre il carteggio prosegue con la delega degli incaricati al ritiro delle opere da parte dei rispettivi governi.

Il 16 novembre Sauran designa per il ritiro a Bologna dei 14 quadri dal cardinal Legato «il sig. Fumagalli, segretario aggiunto a questa Accademia di Belle Arti» e per la consegna invece dei 24 quadri al Papa, scrive:

«Quanto alla persona qui destinata a pari incarico dal Governo Pontificio, ho l'onore di prevenirli ch'Essa non avrà che a diriggersi al Presidente di questa stessa Accademia, Sig. Conte Luigi Castiglioni od in di lui assenza al Segretario della medesima sig. Canonico Zanoja, i quali vengono da me sollecitati a disporre quanto occorre perché anche da parte nostra l'atto di consegna abbia luogo il più presto possibile».

Il 22 novembre Belisario Cristaldi conferisce incarico formale a Stefano Lucchi di ricevere i quadri dal Castiglioni o dallo Zanoja, allegandone l'elenco.

Da esso si evince che la richiesta riguarda sempre 25 opere, la prima delle quali è ancora il citato quadro del Domenichino «Madonna in Trono con S. Giovanni Evangelista, S. Petronio e Gloria», dalla chiesa dei Bolognesi in Roma. Segue in atti un verbale redatto il 28 novembre presso la R.I. Accademia di Milano dallo Zanoja, che precisa la rispondenza con l'elenco presentato, «meno il quadro sotto il n.° 1 del Domenichino eccettuato dalla sovrana risoluzione nel sopravenerato dispaccio come acquistato dall'Accademia di Milano mediante concambio d'altri quadri di gran preggio da questa somministrati al Museo di Parigi (...)».

Stefano Lucchi controfirma il verbale per ricevuta dei 24 quadri.

Il 6 dicembre Consalvi scrive ai commissari in Milano rallegrandosi per l'avvenuta prima restituzione di 24 quadri ed auspicando che un successivo ripensamento possa portare alla consegna anche del Domenichino.

È così che i commissari il 13 dicembre scrivono al Sauran una nuova missiva ricordandogli che non hanno insistito per la restituzione dei

«quadri della Galleria Samperi di Bologna, perchè in essi si verificava in origine l'oneroso titolo di compera e sospesero altresì d'insistere per la restituzione del celebre quadro di Raffaele preso dal Generale Lentrì in Città di Castello nell'occasione del saccheggio del 1799, perchè sopra il medesimo si fecero diversi contratti, sebbene in origine non vi fosse titolo oneroso».

Non così per il Domenichino per il quale non vi furono cambi, anzi:

«non solo non si cambiò, ma neppure poteva cambiarsi con altri quadri spettanti al cessato Regno il quadro del Domenichino che apparteneva allo stesso Regno e precisamente ai Bolognesi che ora lo reclamano. Si sa che un cambio vi fu verso quell'epoca, ma fu di quadri francesi con quadri italiani. La celebre Madonna capo d'opera del Pietro Battaglia che era quadro Italico anzi era pure di Bologna, unitamente ad altri quadri di minor pregio, fu cambiato con un Rubens, un Jourdan, due Vandik, e questi quadri esistono tuttora nella Pinacoteca di Milano. Se dunque la Pinacoteca gode di quadri cam-

biati, che altro ricerca? Con quale diritto vuole ritenere i detti quadri francesi ricevuti in cambio, ed insieme il S. Petronio del Domenichino, ch'era Italiano, ch'era precisamente Bolognese, e che non ha formato nè poteva formare oggetto di cambio?».

Ma il quadro come è noto rimase a Brera[18].

* * *

Altrettanto ricco del carteggio relativo alle opere d'arte da recuperare è quello sulla rivendica di libri e documenti.

Anche in questo caso vi sono elenchi circostanziati ed il contenzioso fu particolarmente complesso.

La commissione pontificia operò in Milano sino al 1819 per il recupero dei documenti e gli atti sono conservati negli archivi della Camera Apostolica unitamente a quelli della commissione incaricata successivamente dell'esame della documentazione trasmessa dal Governo di Milano alla Santa Sede[19]. In pratica si giunse alla formazione di una commissione mista tra le parti in causa, per la ricognizione degli archivi o parti di archivi da restituire, commissione che fu composta da Simone Caldarini, delegato del conte di Sauran, da un delegato dei commissari pontifici e dall'archivista dell'amministrazione di volta in volta interessata.

Ma la dispersione del patrimonio librario e documentario non era avvenuta solo per opera di forze esterne allo Stato: anche all'interno si verificavano irregolarità che richiedevano una chiara e severa normativa.

Più volte i camerlenghi avevano cercato di porre un freno all'utilizzo disordinato di vecchie scritture documentarie da parte di artigiani e bottegai[20].

---

[18] Ancora nel 1842 il rettore della chiesa di S. Petronio in Roma scriveva al camerlengo cardinal Giacomo Giustiniani, contestando la sottrazione del quadro avvenuta nel periodo francese e chiedendo ulteriori ricerche negli atti della commissione di Belle arti per appurare a che titolo fosse stato portato via; ma la lettera fu archiviata, come recita il rescritto, «in seguito di non favorevoli riscontri giunti da Milano», ovvero poiché le ricerche dimostrarono che il quadro era stato portato a Milano a compenso di un altro ceduto al Louvre (ASR, *Camerlengato, Parte II, Titolo IV*, b. 290, fasc. 3278).

[19] ASR, *Camerale II, Archivio della Camera*, bb. 20-29.

[20] Già l'editto emanato nel 1704 dal cardinal camerlengo Giovanni Battista Spinola aveva compreso fra i beni tutelati, accanto a quelli storico artistici e antiquari, le scritture ed i libri manoscritti. In particolare, richiamandosi anche a bandi precedenti, aveva proibito ogni commercio senza licenza del materiale documentario o librario, intimando ai «Librari, Pizzicaroli, Battilori, Cartolari, Dipintori, Cartonari, Tamburari et altri artegiani» di denunciare entro otto giorni dal bando le carte esistenti nelle loro botteghe. Gli illeciti però continuavano tanto che editti di analogo contenuto furono promulgati ancora dallo stesso Spinola il 14 maggio del 1812, dal cardinal Annibale Albani il 1 dicembre 1742, dal cardinal Girolamo Colonna il 15 dicembre 1757, dal cardinal Carlo Rezzonico il 16 giugno 1772.

Ma come sempre era necessario reiterare i provvedimenti, specie nella temperie della Restaurazione.

È ancora una volta Carlo Fea a preparare il provvedimento legislativo per la tutela di libri e manoscritti che vedrà la luce con la firma e quindi la paternità ufficiale, giuridico istituzionale, del cardinal Pacca nel 1819.

Una nota di trasmissione del Fea in data 12 gennaio 1819 della bozza del provvedimento all'uditore del camerlengo Domenico Attanasio, anche a nome del prefetto degli Archivi segreti vaticani Marino Marini, ricorda che lo stesso Fea già nel 1816 aveva prospettato al Consalvi l'opportunità, l'urgenza, la necessità di una legge di questo tipo, ricevendone pieno assenso[21]. Il testo presentato dal Fea reca varie correzioni e aggiunte apportate in sede di revisione e che corrispondono esattamente al testo che verrà promulgato il successivo 8 marzo.

Da segnalare la presenza nello stesso fascicolo di alcune lettere di Marino Marini dalle quali si evince la sua attiva partecipazione alla preparazione dell'editto[22] e si ha notizia del successivo recupero di manoscritti, atti e carte varie da alcuni bottegai, ed anche dell'acquisto su ordine del segretario di Stato delle carte compromettenti sottratte durante la permanenza a Parigi dagli archivi pontifici e finite nelle mani di banchieri francesi di cui si è fatto cenno all'inizio[23].

L'impegno e lo zelo del responsabile degli archivi pontifici non potevano da soli bastare, ed infatti egli sollecitò più volte nelle sue lettere la designazione di collaboratori.

La sensibilità per la salvaguardia delle scritture portò proprio in quegli anni un gruppo di intellettuali, o letterati, come allora si diceva, a sollecitare ulteriori provvedimenti del governo per evitarne l'improprio uso. Nel trasmettere l'istanza al camerlengo il 19 giugno 1824, il direttore generale di Polizia Tommaso Bernetti scriveva:

«Con una memoria a nome dei Letterati dello Stato Pontificio si è rappresentato come l'avidità dei bottegai, specialmente pizzicagnoli è cagione che siano distrutti Libri sacri e profani, di pregio, ed anche i manoscritti storici degli Archivi, fomentando essi a rubbarle e lacerandoli appena acquistati in mille parti, onde non riesce ai dotti di ricuperarli con denaro. Imploran pertanto in detta memoria una misura generale che vieti

[21] ASR, *Camerlengato, parte I, titolo IV*, b. 40, fasc.114.

[22] Si veda per esempio la lettera del 3 marzo 1819 in appendice.

[23] Particolarmente interessante a questo proposito è la lettera indirizzata il 22 luglio 1819 al camerlengo, dalla quale si evince l'attuazione dell'editto ed i primi risultati in campo documentario, di cui pubblichiamo il testo completo in appendice.

sotto gravissime pene ai bottegai medesimi la distruzione dei libri stampati che hanno qualche pregio e molto più dei manoscritti, non tarda il Sotto Governatore Direttore generale di Polizia di far presente all'Eminenza Vostra Reverendissima simile reclamo per quelle Provvidenze che nella di Lei saviezza stimerà convenienti ...»[24].

A sua volta il Pacca scrisse a monsignor Niccolai, presidente dell'Accademia romana di archeologia, in data 12 luglio 1824, proponendogli:

«di scegliere dai membri di codesta illustre Accademia a cui ella decorosamente presiede, una Commissione composta di Bibliografi e Bibliotecari, i quali presa in esame la cosa, nonché il ricordato editto di cui le viene trasmesso qui un esemplare, suggeriscano que' provvedimenti che crederanno poter viemmeglio condurre allo scopo prefisso»[25].

Il 21 luglio 1824 Nicolai rese partecipe del progetto il conte Battaglini, censore accademico, dichiarando:

«Bramoso di secondare prontamente le cure dell'Eminenza Sua, ho creduto non poter meglio servire allo scopo che invitando a questa deputazione i chiarissimi colleghi Monsignor Maj, Conte Battaglini, ed i Signori Abate Rezzi, Cav. Marini, abate amati, col pregarli individualmente a voler dare il proprio sentimento in iscritto, non che a congregarsi fra loro per meglio esaminare e discutere il tutto a tenore dell'annunciato foglio di S.E., al quale effetto ne accludo copia unitamente all'Editto del 1819. Gradirei che dentro il mese fosse la risoluzione accademica in pronto per potersi spedire, non solo in ossequio dell'E.S. ma per vieppiù comprovare con l'utilità del nostro Istituto l'attività dei membri che lo compongono»[26].

Pochi giorni dopo Giuseppe Antonio Guattani, segretario perpetuo dell'Accademia archeologica, ragguagliava il presidente Nicolai sull'esito delle prime riunioni:

«Mi affretto di rederla intesa siccome questa mattina i nostri stimabilissimi colleghi, Mons. Maj, Cav. Marini, e Abate Rezzi si sono riuniti nelle stanze del suddetto Monsignore presso la Biblioteca Vaticana, e me presente hanno lungamente ragionato sull'oggetto di loro deputazione. La sessione bensì non è stata che preparatoria. Il Sig. Abate Rezzi si è riservato di meglio maturare l'assunto e così il sig. cav. Marini. Sono peraltro convenuti in ciò che sopra i soli *manoscritti* possa aver luogo l'indagine loro, e non sui *libri stampati* benché *rari*, non solo per essere un tale oggetto troppo vasto, ma considerato che la rarità non è sempre figlia del merito che è quello che interessa il Governo ed esigge provvedimento, oltre di che la cognizione de' libri rari non è che di pochi nella capitale e talvolta di nessuno nelle provincie.

---

[24] ASR, *Camerlengato, parte I, titolo IV*, b.40, fasc.114.

[25] ASR, *Camerale II, Accademie*, b. 3/14. (La minuta è in ASR, *Camerlengato, parte I, titolo IV*, b. 40 fasc. 114).

[26] Vedi appendice documentaria nn. 3-4.

Tanto per ora in discarico del mio officio, mentre con la dovuta stima ed ossequio ho l'onore di rassegnarmi»[27].

Una commissione tecnica dunque, di specialisti del settore, era stata incaricata di proporre le migliori soluzioni per dare attuazione in tutto lo Stato ad un'efficace opera di tutela dei beni archivistici e librari.

Anche in questo campo stava emergendo una nuova politica culturale.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1) *«Lettera relativa al conto del marchese Canova reduce dalla sua missione in Parigi»*. del cardinale Ercole Consalvi

(ASR, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, b. 10, fasc. 245)

Dalla Segreteria di Stato 17 marzo 1816

A Monsignor Tesoriere Generale

Il sig. Marchese Canova dopo tornato dalla sua commissione, e ricollocati nel museo i preziosi capi d'opera dell'arte che ha avuto la gloria di ricuperare in Parigi, ha esibito alla Segretaria di Stato due conti giustificati dai corrispondenti recapiti quali si accludono a Monsignor Tesoriere Generale . Uno di essi contiene le somme ricevute, e respettivamente impiegate per fatture di casse, imballaggi, e trasporti degli oggetti d'arte da Parigi a Roma, e da Parigi ad Anversa. Il secondo contiene le somme ricevute, e le spese fatte nei viaggi da esso a tal'uopo intrapresi.

Dal primo conto risulta che egli ha ricevuto dalla generosità del Governo inglese la somma di franchi centonovantotto mila quattrocento venticinque, e che le spese fatte e giustificate ascendono a franchi centoquarantacinquemila trecentoventisei, e centesimi 23. Resta dunque nelle mani del Sig. Marchese la somma di franchi cinquantatremila novantotto e centesimi 77. Egli ha dichiarato di ritenere presso di se franchi ventitremila novantotto e centesimi 77 per erogarli nelle spese del collocamento degli oggetti d'arte già arrivati in Roma nei Musei Vaticano e Capitolino. Quanto poi alla rata residuale dei franchi trentamila ne consegnerà la valuta alla Tesoreria generale in un bono di scudi cinquemilacinquecentoventi, mostrando al tempo stesso il desiderio che producano un discreto proporzionato frutto a beneficio delle Arti, e che restino a sua disposizione per impiegarli a suo tempo nelle spese che occorreranno per collocare gli altri monumenti che dovranno giungere da Anversa.

Risulta dal secondo conto che il Governo ha fatto somministrare al detto sig. Marchese parte in Parigi, e parte in Milano franchi trentunmila novecento trentacinque e

[27] *Ibidem*.

centesimi 16, e che di questa somma Egli ne ha speso ne suoi viaggi franchi ventottomila trecento ottantacinque. Restano perciò nelle mani del detto Sig. Marchese franchi tremila seicento e quattordici centesimi che egli ha dichiarato rimanere a disposizione del Governo. Il medesimo ha esibito inoltre un altro bono di scudi novemila duecento valore di franchi cinquantamila ritirati da London, della qual somma deve farsi un investimento fruttifero da erogarsi per le spese di un monumento che Sua Altezza Reale il Principe Reggente fa eriggere per mezzo dello stesso Sig. Marchese Canova nella Basilica Vaticana alla memoria del fu Cardinale denominato Duca di York.

La Santità di Nostro Signore, sotto i cui occhi sono stati posti i detti conti, li ha pienamente approvati, ed ha approvato similmente che dei franchi cinquantatremila novantotto e centesimi 77 avanzo del primo conto si ritenga dal Sig. Marchese Canova la somma di franchi ventitremila novantotto e centesimi 77, per servirsene nelle spese, che ora si vano facendo per collocare nei due Musei Vaticano e Capitolino i monumenti già ritornati, e che li scudi cinquemila cinquecento venti valuta dei residuali franchi trentamila rimangano nella Depositaria generale della Camera a disposizione del detto sig. Marchese per supplire alle spese del collocamento degl'altri oggetti che si attendono da Anversa, e così pure l'altra somma di scudi novemila duecento valuta dei franchi cinquantamila da erogarsi come sopra pagandoli dell'una e dell'altra un frutto proporzionato e discreto dalla R.C.A.

Finalmente la stessa Santità Sua ha manifestato la sua sovrana intenzione, che della somma dei franchi tremila seicento e centesimi quattordici avanzo del secondo conto di viaggio non si abbia alcuna ragione e resti presso il Sig. Marchese Canova in compenso di qualche spesa che la di lui estrema delicatezza lo abbia trattenuto dal mettere in conto.

Si porge di tutto il riscontro a Mons. Tesoriere Generale per sua intelligenza e governo.

E. Card. Consalvi

2) «Prospetti relativi al contenzioso sulle opere d'arte portate a Parigi, sulla loro recupera e sulla loro successiva destinazione».

(ASR, *Camerale II, Antichità e Belle Arti,* b. 10, fasc. 245)

Stato - Lettera A – *Nota degli oggetti di Belle Arti recuperati dal Museo Reale di Parigi appartenenti allo Stato Ecclesiastico ed esistenti nella Galleria Vaticana*

Nomi		Descrizione degli oggetti	Nome dell'autore	Osservazioni
delle Città cui appartengono	dei Luoghi a cui vennero tolti			
Roma	S. Pietro Montorio	La Trasfigurazione	Raffaello	Da combinarsi l'acquisto
Idem	S. Girolamo della Carità	La Comunione di S. Girolamo	Domenichino	»

Segue: Stato - Lettera A – *Nota degli oggetti di Belle Arti recuperati dal Museo Reale di Parigi appartenenti allo Stato Ecclesiastico ed esistenti nella Galleria Vaticana*

Nomi		Descrizione degli oggetti	Nome dell'autore	Osservazioni
delle Città cui appartengono	dei Luoghi a cui vennero tolti			
Idem	S. P. Apostolico	S. Petronilla	Guercino	Appartiene al Governo
Idem	Idem	L'incredulità di Tommaso	Guercino	»
Idem	ChiesaNuova	Il Cristo alla Tomba	Caravaggio	Da combinarsi l'acquisto
Idem	S. P. Apostolico	Il martirio di S. Pietro	Guido	Appartiene al Governo
Idem	Galleria Capitolina	La Fortuna	Guido	»
Idem	S. P. Apostolico	Il martirio di S. Erasmo	Pussino	»
Idem	Idem	SS. Processo e Martiniano	Mr. Valentin	»
Idem	Idem	Il miracolo di S. Gregorio	Andrea Sacchi	»
Idem	S. Romualdo	S. Romualdo e suoi discepoli	Andrea Sacchi	Da combinarsi l'acquisto
Idem	Galleria Capitolina	La Sagra Famiglia	Benvenuto Garofolo	Appartiene al Governo
Bologna	»	S. Felice e S. Guglielmo	Guercino	Può restituirsi
Idem	»	La Vergine e Santa Margarita	Parmigianino	»
Idem	»	La nascita della Vergine	Albani	Può restare in Roma in compenso delle spese
Fuligno	Monache	La Vergine, S. Francesco e S. Giovanni	Raffaello	Acquistato dal Governo
Idem	»	Un quadro di molti Santi in vari compartimenti	Scuola di Raffaello	Può restituirsi

Segue: Stato - Lettera A – *Nota degli oggetti di Belle Arti recuperati dal Museo Reale di Parigi appartenenti allo Stato Ecclesiastico ed esistenti nella Galleria Vaticana*

Nomi		Descrizione degli oggetti	Nome dell'autore	Osservazioni
delle Città cui appartengono	dei Luoghi a cui vennero tolti			
Todi	»	L'assunzione della Vergine	Pintoricchio	Dovea essere a Bruselles e non fu rinvenuto
Idem	»	L'annunziazione della Vergine in tre parti	Bramantino	Può restituirsi
Loreto	»	L'annunziazione della Vergine	Baroccio	»
Perugia	S. Francesco	L'assunzione della Vergine	Raffaello	Da combinarsi l'acquisto
Idem	Idem	La Vergine, S. Francesco e S. Antonio	Paris Alfani	Può restituirsi
Idem	Idem	La Fede, Speranza e Carità	Raffaello	Può restituirsi
Idem	Idem	L'Annunziazione, l'Adorazione de Re Magi, e la Presentazione al Tempio	Raffaello	Da combinarsi l'acquisto
Idem	Palazzo	La Vergine ed i Santi Protettori di Perugia	Pietro Perugino	Da combinarsi l'acquisto
Idem	»	La Deposizione di Croce	Scuola di Raffaello	Può restituirsi
Idem	S. Pietro	S. Benedetto, S. Placido e Santa Costanza	Raffaello	»
Idem	Cattedrale	La discesa dalla Croce	Baroccio	»
Idem	Monte Luce	L'Assunzione della Vergine Coronata	Raffaello	È in contratto per acquistarsi dal Governo
Idem	Sagrestia di Monte Luce	La Natività	Orbetto	Può restituirsi
Idem	S. Domenico	Gesù che disputa con i dottori	Incognito	»
Idem	Idem	Martirio di molti Santi	Incognito	»

Segue: Stato - Lettera A – *Nota degli oggetti di Belle Arti recuperati dal Museo Reale di Parigi appartenenti allo Stato Ecclesiastico ed esistenti nella Galleria Vaticana*

Nomi		Descrizione degli oggetti	Nome dell'autore	Osservazioni
delle Città cui appartengono	dei Luoghi a cui vennero tolti			
Idem	Idem	Un quadro in tre soggetti della vita di S. Niccola	Fra' Angelico	»
Idem	Idem	Altro quadro del medesimo soggetto	Fra' Angelico	»
Idem	Convento di S. Francesco	Due quadri dipinti a tempra rappresentanti S. Bernardino da Siena che risuscita un giovane ed un fanciullo	Pisanello	»
Idem	S. Pietro	La Resurrezione	Pietro Perugino	Acquistato dal Governo
Pisaro e Fano	»	Gesù che dona le chiavi a S. Pietro in rame	Guido Reni	Può restituirsi
Idem	»	S. Michelina	Baroccio	»
Idem	»	Il Cristo morto e la Vergine	Giovanni Bellino	»
Idem	»	S. Tommaso, S. Girolamo e la Vergine	Guido Reni	Da combinarsi l'acquisto
Perugia	»	Vergine, Bambino e altri Santi	Eusterio o Perugino	Esiste a Bologna, può restituirsi a Perugia

Lettera B – *Nota dei quadri esistenti nella Galleria Vaticana che possono restituirsi alle rispettive città*

N. dei quadri	Nomi		Descrizione degli oggetti	Nome dell'autore	Osservazioni
	delle Città cui appartengono	dei Luoghi a cui vennero tolti			
34	Perugia	S. Francesco	Fede, Speranza e Carità	Raffaelle	Può restituirsi
3	Idem	Cattedrale	La discesa della Croce	Baroccio	»
31	Idem	S. Pietro	S. Benedetto, S. Placido e S. Costanza	Raffaelle	Il dicontro quadro non si trova descritto nelle note reclamate dai Perugini e perciò può restare in Vaticano.
37	Idem	»	La diposizione di Croce	Scuola di Raffaelle	»
10	Idem	Sagrestia di Monte Luce	La Natività	Orbetto	»
33	Idem	S. Domenico	Gesù che disputa con i dottori	Incognito	»
36	Idem	Idem	Martirio di molti santi	Idem	»
39	Idem	Idem	Tre soggetti della vita di S. Nicola	Fra' Angelico	»
40	Idem	Idem	Idem	Idem	»
11	Idem	Idem	Due soggetti di S. Bernardino (a tempera)	Pisanello	»
13	»	»	La Vergine, S. Francesco e S. Antonio	Paris Alfani	»
35	Foligno	»	Un quadro di molti santi in vari compartimenti	Scuola di Raffaelle	»
26	Todi	»	La nunciazione della Vergine in tre parti	Bramantino	»

Segue: Lettera B – *Nota dei quadri esistenti nella Galleria Vaticana che possono restituirsi alle rispettive città*

N. dei quadri	Nomi		Descrizione degli oggetti	Nome dell'autore	Osservazioni
	delle Città cui appartengono	dei Luoghi a cui vennero tolti			
38	Loreto	»	L'annunciazione della Vergine	Baroccio	»
41	Pesaro e Fano	»	Gesù che dona le chiavi a S. Pietro	Guido Reni	»
24	Idem	»	Santa Michelina	Baroccio	»
	Idem	»	Cristo morto e la Vergine	Bellino	»
6	Bologna	»	S. Felice e S. Guglielmo	Guercino	Può restare a Roma in compenso di quello che resta a Bologna di simil autore [frase cancellata con tratti di penna]
22	Idem	»	La Vergine e Santa Margherita	Parmigianino	
	Perugia	»	La Vergine col Bambino ed altri santi	Pietro Perugino	Il dicontro quadro esiste a Bologna e può restituirsi a Perugia

Lettera C – *Nota dei quadri che dovrebbero restare nella Galleria Vaticana*

N. dei quadri	Nomi		Descrizione degli oggetti	Nome dell'autore	Osservazioni
	delle Città cui appartengono	dei Luoghi a cui vennero tolti			
1	Roma	S. Pietro in Montorio	La Trasfigurazione	Raffaelle	Da combinarsi l'acquisto
7	Idem	S. Girolamo della Carità	La Comunione di S. Girolamo	Domenichino	»
4	Idem	S. Palazzo Apostolico	S. Petronilla	Guercino	Appartiene al Governo
28	Idem	Idem	L'incredulità di S. Tommaso	Guido	»
8	Idem	Chiesa Nuova	Il Cristo alla Tomba	Caravaggio	Da combinarsi l'acquisto
15	Idem	S. Palazzo Apostolico	Il Martirio di S. Pietro	Guido	appartiene al Governo
9	Idem	Galleria Capitolina	La Fortuna	Guido	»
2	Idem	S. Palazzo Apostolico	Il Martirio di S. Erasmo	Pussino	»
17	Idem	Idem	Santi Processo e Martignano	Mr. Valentin	»
23	Idem	Idem	Il Miracolo di S. Gregorio	Sacchi	»
20	Idem	S. Romualdo	S. Romualdo e suoi discepoli	Sacchi	Da combinarsi l'acquisto
32	Idem	Galleria Capitolina	La Sagra Famiglia	Benvenuto Garofalo	Appartiene al Governo
14	Bologna	»	La nascita della Vergine	Albani	Può restare in Roma in compenso di tutto ciò che si è restituito
16	Fuligno	Monache	la Vergine, S. Francesco, S. Giovanni, S. Girolamo	Raffaelle	Acquistato dal Governo
19	Perugia	S. Francesco	L'Assunzione della Vergine	Raffaelle	Da combinarsi l'acquisto

Segue: Lettera C – *Nota dei quadri che dovrebbero restare nella Galleria Vaticana*

N. dei quadri	Nomi		Descrizione degli oggetti	Nome dell'autore	Osservazioni
	delle Città cui appartengono	dei Luoghi a cui vennero tolti			
29	Idem	Idem	L'Annunziazione, l'adorazione de Magi e la Presentazione	Raffaelle	»
18	Idem	Palazzo Comune	La Vergine e i Santi Protettori di Perugia	Perugino	»
5	Idem	Monte Luce	L'assunzione della Vergine coronata	Raffaelle	È in contratto per acquistarsi dal Governo
25	Idem	S. Pietro	La Resurrezione	Perugino	Acquistato dal Governo
21	»	»	S. Tommaso, S. Girolamo, e la Vergine	Guido	Da combinarsi l'acquisto

Lettera D – *De' Quadri che nell'anno 1812 furono tolti alla città di Perugia e trasportati a Parigi*

Numero dei quadri	Descrizione secondo la guida di Baldassarre Orsini del soggetto che rappresentano	Nome dell'autore	Chiesa alla quale appartenevano	Osservazioni
1	Quadro in tavola rappresentante la visita della Beata Vergine a Santa Elisabetta. Nell'ipertito si leggono le seguenti lettere V N . HOC. UT. MI. VE.	Orazio di Paris Alfani	S. Agostino	
1	Quadro in tela rappresentante l'Immacolata Concezione	Sassoferrato	S. Pietro	
1	Quadro in tavola rappresentante la Madonna sedente su di un seggio col Bambino in braccio, S. Lorenzo, e S. Giovanni Battista e vi è notato l'anno 1493	Mariano di Ser Eusterio	S. Domenico	
1	Quadro piccolo in tavola rappresentante Gesù che disputa con i Farisei	Incerto	»	
(S. Pietro) 1	Quadro in tela rappresentante la crocifissione di molti Santi	Idem	»	
(S. Pietro) 2	Quadri in tavola rappresentanti diversi miracoli di S. Nicolò della città di Bari	Fra Giovanni da Fiesole	»	
1 (S. Pietro)	Quadro in tavola rappresentante la Madonna col Bambino sedente sopra un seggio d'oro con quattro Santi	Andrea Luigi detto L'Ingegno	S. Maria Nuova	
1	Quadro in tavola rappresentante un Crocifisso col Beato Egidio a piedi della Croce e lateralmente la Madonna e S. Giovanni inginocchiati	Pinturicchio	Conventuali di S. Francesco	

Lettera D – *De' Quadri che nell'anno 1812 furono tolti alla città di Perugia e trasportati a Parigi*

Numero dei quadri	Descrizione secondo la guida di Baldassarre Orsini del soggetto che rappresentano	Nome dell'autore	Chiesa alla quale appartenevano	Osservazioni
1	Quadro in tavola rappresentante il matrimonio di Santa Catterina	Orazio di Paris Alfani	Idem	
(S. Pietro) 2	Quadretti in tavola uno rappresentante una pubblica piazza con diverse figure e l'altro rappresentante alcuni Santi	Pisanello	Idem	
(S. Pietro) 1	Quadro in tavola rappresentante la nascita di Gesù	Incerto	Monte Luce	
Tot. 13				

Lettera E – *Nota de' Quadri che si trovano in Bologna in deposito*

Nomi		Descrizione degli oggetti	Nome dell'autore	Osservazioni
delle Città cui appartengono	dei Luoghi a cui vennero tolti			
Perugia	»	La Vergine col Bambino e altri Santi	Pietro Perugino	Può restituirsi a Perugia
»	»	S. Bernardino	Guercino	Non conoscendosi a chi appartenga può lasciarsi a Bologna. N.B., l'esistenza dei di contro quadri si rileva dalla copia del processo verbale segnato n. 1

Verbale N. 1

Numero dei quadri	Descrizione secondo la guida di Baldassarre Orsini del soggetto che rappresentano	Nome dell'autore	Chiese dalle quali furono tolti	Osservazioni
1	Quadro in tavola di sesto tondo rappresentante il S. Re David	Pietro Perugino	Monastero di S. Pietro	
1	Altro simile rappresentante il Profeta Isaia	Idem	Idem	
1	Quadro in tavola rappresentante il Padre eterno con due Angeli che lo adorano	Idem	Idem	
1	Quadro grande in tavola rappresentante l'Ascensione di Gesù Cristo con la Vergine e gli apostoli	Idem	Idem	Opera rara dipinta nel 1495
(S. Pietro) 3	Quadretti in tavola rappresentanti uno l'adorazione de Magi, altro il Battesimo di Gesù e altro la Ressurrezione	Idem	Idem	
1	Quadro in tavola rappresentante Gesù morto compianto dalle pietose donne	Raffaello d'Urbino	Idem	
1	Quadro in tavola rappresentante la Madonna col Bambino e alcuni Angeli	Idem	Idem	
1	Quadro grande in tavola rappresentante la Madonna e S. Anna in un nobile seggio, S. Maria Cleofe, S. M. Salomè, S. Giuseppe, S. Giovacchino, S. Giovanni Battista, S. Giacomo Maggiore, S. Giacomo Minore, S. Simone, S. Taddeo e S. Giuseppe d'Arimatea effigiati in età infantile perché coetanei al Redentore, ed ognuno di essi porta scritto il nome nel diadema. Sul piedistallo del seggio vi è la seguente iscrizione: Petrus de Castro Plebis pinxit.	Pietro Perugino	Chiesa dello Spedale di S.Maria della Misericordia	Una delle migliori opere di quest'autore

Segue: Verbale N. 1

Numero dei quadri	Descrizione secondo la guida di Baldassarre Orsini del soggetto che rappresentano	Nome dell'autore	Chiese dalle quali furono tolti	Osservazioni
(S.P.) 1	Quadro grande in tavola rappresentante la deposizione dalla Croce, S. Bernardino, La Vergine, il discepolo che sostiene il cadavere del divin Maestro, e altre figure	Federico Barocci	Cattedrale di S. Lorenzo	Appartenente al nobile Collegio della Mercanzia
1	Quadro grande in tavola rappresentante lo Sposalizio della B. Vergine	Pietro Perugino	Idem	Appartenente alla Compagnia del S. Anello
1	Quadro grande in tavola rappresentante la Madonna col Bambino, S. Girolamo, S. Agostino, e alcuni Angioli. Nella predella vi sono dipinte tre istoriette de miracoli di S. Agostino, e vi è notato l'anno 1471	Scuola Perugina		
1	Quadro grande in tavola rappresentante la Vergine col Bambino, S. Lucia e S. Antonio abate	Del Sarto	Idem	
(S. P.) 1	Quadro grande in tavola in due pezzi. Il pezzo superiore con la Vergine Assunta e coronata dal suo Divin figlio. Il pezzo inferiore rappresenta l'arca del Sepolcro con gli apostoli e una veduta di campagna che apparisce dalla apertura di una grotta ove si finge il sepolcro	Giovanni Francesco Penni detto il Fattore il pezzo di sopra Giulio Romano il di sotto	Monache di Monte Luce	
(S. P.) 1	Quadro in tavola rappresentante la Madonna sedente col Bambino S. Lorenzo, S. Ludovico e S. Costanzo	Pietro Perugino	Cappella del Magistrato	
1	Quadro in tavola rappresentante l'Assunta	Guido Reni	Padri Filippini	

Segue: Verbale N. 1

Numero dei quadri	Descrizione secondo la guida di Baldassarre Orsini del soggetto che rappresentano	Nome dell'autore	Chiese dalle quali furono tolti	Osservazioni
1	Quadro in tavola rappresentante la Madonna sedente col Bambino in braccio, S. Giovanni, S. Giuseppe e a basso inginocchiati S. Francesco e S. Bernardino da Siena	Paris Alfani	Conventuali di S. Francesco	
(S. P.) 1	Quadro grande in tavola rappresentante la Vergine Assunta e coronata dal suo Divin figlio con angioli all'intorno che suonano vari strumenti e a basso gli apostoli e l'Arca Sepolcrale. Nella predella tre istoriette, cioè l'Annunziata, la Visita de' Magi, e la Presentazione al Tempio	Raffaello d'Urbino	Idem	
(S. P.) 1	Quadro in tavola rappresentante la resurrezione di Gesù con un soldato dormiente, sull'arca del sepolcro ed altri oggetti posti indietro	Pietro Perugino	Idem	Opera rarissima correndo fama che Raffaello aiutasse il suo maestro
(S. P.) 1	Quadretto in tavola a chiaroscuro con tre figure rappresentanti la Fede, la Speranza e la Carità	Raffaello d'Urbino	Idem	

Nota degli oggetti di Belle Arti recuperati dal Museo Reale di Parigi ed appartenenti allo Stato Ecclesiastico

Nome della città	Descrizione degli oggetti	Nome dell'autore	Locali ove esistevano	Luogo ove si trovavano presentemente	Osservazioni
Roma	La Trasfigurazione	Raffaello	S. Pietro Montorio	Palazzo Vaticano	
Id.	La Comunione di S. Girolamo	Domenichino	S. Girolamo della Carità	Palazzo Vaticano	
Id.	S. Petronilla	Guercino	Palazzo Quirinale	Palazzo Vaticano	
Id.	L'incredulità di S. Tommaso	Guercino	Palazzo Vaticano	Palazzo Vaticano	
Id.	Il Cristo alla Tomba	Caravaggio	La Chiesa Nuova	Palazzo Vaticano	
Id.	Il Martirio di S. Pietro	Guido	Palazzo Vaticano	Palazzo Vaticano	
Id.	La Fortuna	Guido	Galleria Capitolina	Anversa	
Id.	Il Martirio di S. Erasmo	Pussino	Palazzo Vaticano	Palazzo Vaticano	
Id.	SS. Processo e Martiniano	Mons. Valentin	Idem	Palazzo Vaticano	
Id.	Il Miracolo di S. Gregorio	Andrea Sacchi	Idem	Palazzo Vaticano	
Id.	S. Romualdo e suoi discepoli	Andrea Sacchi	S. Romualdo	Palazzo Vaticano	
Id.	La Sagra Famiglia	Benvenuto Garofolo	Galleria Capitolina	Palazzo Vaticano	
Cento	Gesù che consegna le chiavi a S. Pietro	Guercino	Nella Chiesa di S. Biagio	Bologna	
Id.	Cristo che apparisce alla Vergine	Guercino	Confraternita del SS. Nome di Dio	Bologna	
Id.	La penitenza di S. Pietro	Guercino	Chiesa di S. Pietro	Bologna	

Segue: *Nota degli oggetti di Belle Arti recuperati dal Museo Reale di Parigi ed appartenenti allo Stato Ecclesiastico*

Nome della città	Descrizione degli oggetti	Nome dell'autore	Locali ove esistevano	Luogo ove si trovavano presentemente	Osservazioni
Id.	Cristo, la Vergine, S. Francesco e S. Giuseppe	Ludovico Caracci	Chiesa de' Cappuccini	Bologna	
Id.	La Vergine ed il fanciullo Gesù	Guercino	Chiesa de' Cappuccini	Bologna	
Id.	S. Francesco, S. Agostino, S. Luigi	Guercino	Chiesa di S. Agostino	Bologna	
Id.	La Maddalena penitente	Gennaro	Chiesa della Maddalena	Bologna	
Bologna	La strage degli innocenti	Guido	Chiesa di S. Domenico	Bologna	
Id.	S. Cecilia	Raffaello	Chiesa di S. Giovanni in Monte	Bologna	
Id.	La Vergine, S. Michele e S. Giovanni	Pietro Perugino	Chiesa di S. Giovanni in Monte	Bologna	
Bologna	L'Istituzione del Rosario	Domenichino	Chiesa di S. Giovanni in Monte	Bologna	
Id.	L'Annunziazione in due parti	Annibale Caracci	Chiesa della Madonna di Galliere	Bologna	
Id.	Il Martirio di S. Agnese	Domenichino	Chiesa di S. Agnese	Bologna	
Id.	La Vergine e Gesù che apparisce a S. Bruno	Guercino	Chiesa della Certosa	Bologna	
Id.	La Comunione di S. Girolamo	Agostino Caracci	Chiesa della Certosa	Bologna	
Id.	L'Assunzione della Vergine	Agostino Caracci	Chiesa di S. Salvatore	Bologna	

Segue: *Nota degli oggetti di Belle Arti recuperati dal Museo Reale di Parigi ed appartenenti allo Stato Ecclesiastico*

Nome della città	Descrizione degli oggetti	Nome dell'autore	Locali ove esistevano	Luogo ove si trovavano presentemente	Osservazioni
Id.	La Vergine e Santa Margarita	Parmigianino	Chiesa di Santa Margarita	Palazzo Vaticano	
Id.	La nascita della Vergine	Albani	Chiesa della Madonna del Piombo	Palazzo Vaticano	
Id.	La vocazione di S. Matteo	Ludovico Caracci	Chiesa de' Mendicanti	Bologna	
Id.	S. Felice e S. Guglielmo	Guercino	Chiesa di S. Gregorio	Palazzo Vaticano	
Id.	La Vergine che apparisce a S. Eligio e a S. Petronio	Cavedone	Chiesa de' Mendicanti	Bologna	
Id.	La Vergine, il Cristo morto ed i Protettori di Bologna	Guido	Chiesa de' Mendicanti	Bologna	
Fuligno	La Vergine, S. Francesco e S. Giovanni	Raffaello	Chiesa delle Monache le Contesse	Palazzo Vaticano	
Id.	S. Girolamo ed un retratto	Raffaello	Chiesa di S. Niccola	Anversa	
Id.	Un quadro di molti Santi in vari compartimenti	Scuola di Raffaello	Chiesa di S. Niccola	Anversa	
Todi	L'apparizione della Vergine	Pintoricchio	Chiesa di Minori osservanti	Anversa	
Id.	L'annunziazione della Vergine in tre parti	Bramantino	Chiesa di Minori Riformati	Id.	
Loreto	L'annunziazione della Vergine	Baroccio	Chiesa della Madonna	Id.	

Segue: *Nota degli oggetti di Belle Arti recuperati dal Museo Reale di Parigi ed appartenenti allo Stato Ecclesiastico*

Nome della città	Descrizione degli oggetti	Nome dell'autore	Locali ove esistevano	Luogo ove si trovavano presentemente	Osservazioni
Perugia	L'assunzione della Vergine	Raffaello	Chiesa di S. Francesco	Palazzo Vaticano	
Id.	La Vergine, S. Francesco e S. Antonio	Paris Alfani	Chiesa di S. Francesco	Bologna	
Id.	La Resurrezione	Pietro Perugino	Chiesa di S. Francesco	Lione	
Id.	La Fede, Speranza e Carità	Raffaello	Chiesa di S. Francesco	Palazzo Vaticano	
Perugia	L'Annunziazione, l'Adorazione de' Re Magi, e la Presentazione al Tempio	Raffaello	Chiesa di S. Francesco	Palazzo Vaticano	
Id.	La Vergine ed i Santi Protettori di Perugia	Pietro Perugino	Appartenente ai Canonici Regolari ed esistente nella Chiesa dell'Ospedale della Misericordia	Palazzo Vaticano	
Id.	La Deposizione di Croce	Raffaello	Chiesa dei Monaci di S. Pietro	Anversa	
Id.	S. Benedetto, S. Placido e S. Costanza	Raffaello	Appartenente alla Cappella del Magistrato	Id.	
Id.	La Discesa dalla Croce	Baroccio	Appartenente al Collegio della Mercanzia ed esistente in una Cappella della Chiesa Cattedrale	Palazzo Vaticano	

Segue: *Nota degli oggetti di Belle Arti recuperati dal Museo Reale di Parigi ed appartenenti allo Stato Ecclesiastico*

Nome della città	Descrizione degli oggetti	Nome dell'autore	Locali ove esistevano	Luogo ove si trovavano presentemente	Osservazioni
Id.	L'Assunzione della Vergine Coronata	Raffaello	Chiesa delle Monache di Monte Luce	Bruxelles	Il di contro quadro non è stato rinvenuto in Bruxelles
Id.	La Natività	Orbetto	Chiesa della Madonna di Monte Luce	Palazzo Vaticano	
Id.	Gesù che disputa con i Dottori	Incognito	Chiesa di S. Domenico	Anversa	
Id.	Martirio di molti Santi	Incognito	Chiesa di S. Domenico	Id.	
Id.	Un quadro in tre Sogetti della vita di S. Niccola	Fra' Angelico	Chiesa di S. Domenico	Palazzo Vaticano	
Id.	Altro quadro del medesimo sogetto	Fra' Angelico	Chiesa di S. Domenico	Palazzo Vaticano	
Id.	Due quadri dipinti a tempera rappresentanti S. Bernardino da Siena, che risuscita un giovane ed un fanciullo	Pisanello	Chiesa di S. Francesco	Palazzo Vaticano	
Id.	La Resurrezione	Pietro Perugino	Chiesa de Monaci di S. Pietro	Palazzo Vaticano	
Pesaro e Fano	Gesù che dona le chiavi a S. Pietro in rame	Guido		Anversa	
Id.	S. Pietro e S. Andrea	Baroccio		Bruxelles *	Il di contro quadro non è stato rinvenuto in Bruxelles

Segue: *Nota degli oggetti di Belle Arti recuperati dal Museo Reale di Parigi ed appartenenti allo Stato Ecclesiastico*

Nome della città	Descrizione degli oggetti	Nome dell'autore	Locali ove esistevano	Luogo ove si trovavano presentemente	Osservazioni
Id.	S. Michelina	Baroccio		Anversa	
Id.	S. Tommaso, S. Girolamo e la Vergine	Guido Reni		Bruxelles	
Id.	Il Cristo morto e la Vergine	Giovanni Bellini			

3) *Lettera di Marino Marini al Tomassini*

(ASR, *Camerlengato, Parte I, Titolo IV,* b. 40, fasc. 114)

Dal Vaticano, 3 marzo 1819

Preg.mo Sig. Tommasini,

Avendo resi intesi l'Eminentissimo Sig. Cardinale Segretario di Stato, e S. E. Reverendissima Mons. Maggiordomo della istanza da me avvanzata all'Eminentissimo Card. Camerlengo relativa alla ristampa dell'Editto concernente la rivendicazione de' documenti che possono interessare il Governo, o la Storia Letteraria, eglino di buon grado hanno approvato la mia determinazione perchè si lusingano che le nuove energiche provvidenze, che sono per adottarsi contribuiranno molto alla ricupera di tanti codici, che l'altrui avidità avea nelle passate turbolenze sottratte dai pubblici Archivi, Biblioteche e Dicasteri, e garantiranno anche da nuove dispersioni di essi. Potrebbe dunque Ella far eseguire la progettata ristampa, e aggiungere ad essa, che quelli a' quali è diretto l'Editto, debbano in seguito essere muniti della mia licenza, o di quella di Mons. Boatti coadiutore di Mons. Callisto Marini, altro Prefetto degli Archivi Segreti.

E per fine con distinta stima passo a rassegnarmi,
Dev.mo Obl.mo Servitore,
Marino Marini

4) *Lettera di Marino Marini al Camerlengo*

(ASR, *Camerlengato, Parte I, Titolo IV*, b. 40, fasc. 114)

«Eminenza,

in risposta al veneratissimo dispaccio di Vostra Eminenza, in data 21 del corrente mi faccio un dovere significarle che i temperamenti da me addottati per eseguire nel miglior modo possibile la commissione, che si degnò affidarmi, sono gli stessi prescritti già nell'editto da Lei emanato gli 8 marzo prossimo passato, e che furono sempre praticati dagli Archivisti miei predecessori, cioè la revisione delle carte manoscritte esistenti presso le persone contemplate nel mentovato editto. In seguito poi della richiesta che Vostra Eminenza si compiace di farmi essere resa informata se sieno ancor state consegnate ai rispettivi dicasteri le carte di cui mi trasmette l'elenco, posso assicurarla che porzione delle rivendicate dal Pizzicarolo Pallotta fu data al successore del Notaro Calfasci, come appartenenti a quell'ufficio notarile, con questo però ch'egli debba reintegrare il Pizzicarolo del prezzo che ne conseguì da esso, che fu di scudi nove e baiocchi 30. Al medesimo ufficio Calfasci furono pur trasmesse le rinvenute presso un Pizzicarolo della Scrofa, e alla Congregazione delle Immu-

nità sono state date centocinquanta libre di carte manoscritte che le appartengono e il prezzo delle quali dovuto al Pizzicarolo Capotondi, verrà soddisfatto da Monsignor Maggiordomo. Di queste carte però mi ha provvisoriamente affidata la custodia l'eminentissimo de Gregorio per non essere ancora disposto l'Archivio in cui debbonsi collocare. Rimangono tuttavia presso di me alcuni strumenti, ed altri interessanti documenti distratti dagli Uffizi Giuliani e de Alexandris ritrovati presso alcuni pizzicaroli, e i quali io rilascierò subito che sia venuto in cognizione quali Notari abbian succeduto ne suddetti uffizi. Ho acquistato da un venditore di libri vecchi per il prezzo di scudi quindici sborsati da Monsignor Maggiordomo due volumi manoscritti di miscellanee diverse relative a materie d'immunità , chirografi, con sottoscrizione originale di Clemente XI, corretti e postillati di mano del medesimo Pontefice, due Trattati, l'uno con la Spagna, l'altro coi Grigioni, concernenti affari ecclesiastici, e più altre posizioni politiche. Il primo di detti volumi l'ho dato all'eminentissimo de Gregorio, l'altro lo conservo negli Archivi Segreti. Ho comprato ancora per scudi dieci un registro originale di Bolle spedite ne' primi anni del pontificato di Alessandro VI. Sono pure autorizzato con dispaccio dell'Eminentissimo Segretario di Stato, de' 18 del mese presente, di fare acquisto per la Biblioteca Vaticana, o per gli Archivi Segreti di un famoso codice del secolo X, *L'armonia de' quattro Evangeli*, di Ammonio Alessandrino, che non volli permettere fosse ceduto ad altri, per la somma di scudi 25 o 30. Il medesimo Eminentissimo mi ha ordinato di comprare per scudi cinquantacinque molte carte manoscritte offerte da certi Banchieri Parigini, il trascurar le quali avrebbe compromesso l'onore di molte famiglie. Questo è il discarico, che io credo dover dare all'Eminenza Vostra dell'incombenza, di cui mi ha onorato, e glie ne avrei reso conto più sollecitamente, se non avessi temuto di abusare del suo tempo. Ora che Ella è a giorni del buon effetto prodotto dal suddetto editto stimo bene di ragguagliarla della impossibilità che io possa continuar solo a disimpegnare quanto in esso vien ordinato. Le molte occupazioni che mi danno gli Archivi Segreti mi tolgono a quelle, che mi presenta questa incombenza, laonde la supplico si degni darmi qualche persona capace, attiva, e onorata che debba far le mie veci quando occorra che io non possa prestarmi al disbrigo di questa faccenda. Vostra Eminenza non ignora ancora che son privo affatto di mezzi pecuniari per effettuare gli acquisti, che alcune volte si presentano, e per dare un debito compenso alla persona, che sia per essere incaricata di rappresentarmi, per la qual cosa mi faccio a pregarla presso Nostro Signore che voglia destinare un qualche fondo da erogarsi nelle spese occorrenti non potendo sempre lusingarmi di ottenere dall'Eminentissimo Segretario di Stato e da S. E. Mons. Maggiordomo lo sborso de prezzi dovuti. Confido nello zelo di Vostra Eminenza che non vorrà lasciare imperfetta un'opera così ben cominciata, e continuerà ad onorarmi de' suoi sommi comandi, all'esecuzione de' quali non solo mi troverà prontissimo, ma anche ambizioso oltre modo di averli. Le bacio riverentemente la Sacra Porpora e con profondo rispetto passo a rassegnarmi, umilissimo, devotissimo, obligatissimo servitore.

Dal Palazzo Cesi, 22 luglio 1819.

MONICA CALZOLARI

Le commissioni preposte alla conservazione del patrimonio artistico e archeologico di Roma durante il periodo napoleonico (1809-1814). Nuove ricerche sui fondi documentari dell'Archivio di Stato di Roma

Il progetto. La documentazione del periodo napoleonico conservata presso l'Archivio di Stato di Roma è largamente lacunosa, disorganica e frammentaria. In particolare, gli archivi prodotti dalle maggiori istituzioni politico-amministrative che hanno governato la città ed il suo dipartimento sono stati per lo più smembrati e dispersi in diverse raccolte miscellanee di documenti, che nulla più riflettono dell'originario ordinamento[1]. Al chiarimento di questa situazione, che ha costituito certamente uno dei motivi del ritardo nell'approfondimento delle ricerche sul funzionamento effettivo dell'amministrazione napoleonica negli Stati romani e nella città di Roma[2], sono stati dedicati

[1] Cfr. E. LODOLINI, *La formazione dell'Archivio di Stato di Roma (nascita travagliata di un grande istituto)*, in «Archivio della Società romana di storia patria», XCIX (1976), pp. 237-332; L. LONDEI, *Orientamenti politici e ricerche storiografiche nell'ordinamento dei fondi dell'Archivio di Stato di Roma nei primi decenni di attività*, in *Archivi e archivistica a Roma dopo l'Unità, Genesi storica, ordinamenti, interrelazioni, Atti del convegno, Roma, 12-14 marzo 1990*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1994 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi 30), pp. 85-100, in particolare pp. 98-100; F. FERRUZZI, *Inventari e altri mezzi di corredo nell'Archivio di Stato di Roma. Riflessioni sui criteri di composizione e sull'utilizzazione per la ricerca*, *ibid.*, pp. 265-277, in particolare pp. 270-272.

[2] Il ritardo degli studi era stato ancora sottolineato da Vittorio Emanuele Giuntella nella *Prefazione* al volume di C. NARDI, *Napoleone e Roma. La politica della Consulta romana*, Roma, École française de Rome, Palais Farnèse, 1989 (Collection de l'École française de Rome, 115), pp. VII-X. Nell'ultimo decennio si è poi assistito ad un notevole recupero grazie a diverse ricerche specifiche, cfr. soprattutto P. ALVAZZI DEL FRATE, *Le istituzioni giudiziarie degli «Stati Romani» nel periodo napoleonico (1808-1814)*, Roma, Euroma, 1990; A. LANGELLOTTI-C. M. TRAVAGLINI, *Le politiche assistenziali in epoca napoleonica: l'infanzia abbandonata nel dipartimento di Roma (1809-1813)*, in «Quaderni di Studi e Ricerche», 1990, 2, pp. 287-335; M. DE VICO FALLANI, *Storia dei giardini pubblici di Roma nell'Ottocento*, Roma, Newton Compton, 1992; O. VERDI, *Vie di comunicazione nel territorio di Campagna in epoca napoleonica*, in *Viabilità e territorio nel Lazio meridionale. Persistenze e*

diversi importanti lavori archivistici e storici da parte dei funzionari dell'Archivio, fra i quali meritano in particolare di essere ricordati quelli di Luciana Duranti sulla *Miscellanea del governo francese*, di Carla Nardi sulla *Consulta straordinaria per gli Stati romani* e sulla *Municipalità di Roma*, di Maria Grazia Pastura sull'*Amministrazione del debito pubblico*[3].

Nel solco di questa ormai consolidata tradizione di studi, rimane tuttavia in gran parte da compiere la ricostruzione, sulla carta dell'originario assetto archivistico della documentazione e delle vicende che hanno determinato l'attuale caotica situazione. La ricostruzione virtuale degli archivi del periodo napoleonico, benché i singoli documenti siano già conosciuti e largamente sfruttati da urbanisti, archeologi e storici dell'arte, è infatti operazione necessaria, affinché la ricerca sul patrimonio storico artistico e sul tessuto figurativo delle antiche regioni dello Stato pontificio prima dell'occupazione francese, non solo possa svolgersi in modo più agevole, ma soprattutto possa fondarsi su basi storico-scientifiche chiare[4].

---

mutamenti fra '700 e '800, Frosinone, Archivio di Stato di Frosinone, 1992 pp. 19-47; M. PICCIALUTI, *Dalla «carità romana» alla bienfaisance publique. A proposito di ospedali e soccorsi pubblici nella Roma napoleonica*, in «Rivista storica del Lazio» I, (1993), pp. 199-231; M. I. PALAZZOLO, *L'Arcadia romana nel periodo napoleonico (1809-1814)*, in «Roma moderna e contemporanea», I (1993), 3, pp. 175-188; D. GALLO, *I Visconti. Una famiglia romana al servizio di papi, della Repubblica e di Napoleone*, *ibid.*, II (1994), 1, pp. 77-90; P. ALVAZZI DEL FRATE, *La formazione dei giuristi nella Roma napoleonica: la facoltà di giurisprudenza della Sapienza*, *ibid.*, pp. 91-104; F. SOFIA, *Recueillir et mettre en ordre: aspetti della politica amministrativa di J. M. de Gérando a Roma*, *ibid.*, pp. 105-125; D. ROCCIOLO, *Clero e Vicariato di Roma nel periodo napoleonico: note per una ricerca*, *ibid.*, pp. 125-138; M. I. PALAZZOLO, *I provvedimenti sull'editoria nel periodo napoleonico tra immobilismo e segnali di rinnovamento*, *ibid.*, pp. 153-178.

[3] Cfr. A. LODOLINI, *Scavi nel Foro Romano dal 1800 al 1836 secondo fonti archivistiche (nel 2° centenario della nascita di Carlo Fea)*, in «Notizie degli Archivi di Stato», XIII (1953), pp. 138-155; ASR, inv. n. 88: *Miscellanea del governo francese 1809-1814. Inventario* a cura di L. DURANTI, 1984; ASR, inv. n. 88 bis *: Miscellanea del governo francese 1809-1814. Indice tematico dei decreti*, a cura di C. NARDI, 1994; C. NARDI, *Il Tevere e la Città. L'antica magistratura portuale nei secoli XVI-XIX*, Roma 1989; R. SANTORO, *L'amministrazione dei lavori pubblici nello Stato pontificio*, in «Rassegna degli archivi di Stato», XLIX (1989), pp. 66-71; *Consulta straordinaria per gli Stati romani (1809-1810). Inventario* a cura di C. NARDI, Roma, Archivio di Stato di Roma, 1990 (Scuola di archivistica paleografia e diplomatica, Studi e strumenti 3); ID., *L'Amministrazione del debito pubblico nelle Province romane (1810-1880). Inventario* a cura di M. G. PASTURA RUGGIERO, Roma, Archivio di Stato di Roma, 1991 (Scuola di archivistica paleografia e diplomatica, Studi e strumenti 4); ASR, inv. n. 144: *Municipalità di Roma. Dipartimento strade ed acque (anni 1810-1814). Inventario* a cura di C. NARDI, 1992.

[4] Si vedano, a titolo d'esempio, le opposte valutazioni sulla politica urbanistica francese espresse da G. SIMONCINI, *Aspetti della politica napoleonica dei lavori pubblici in Italia*, in *Villes et territoire pendant la période napoléonienne (France et Italie), Rome 3, 4 et 5 mai 1984*, Roma, École françai-

Il progetto di lavoro che, in applicazione del metodo storico e del principio di provenienza, punta a ricondurre la documentazione alle istituzioni che l'hanno prodotta è certamente ambizioso e di lungo respiro e non può essere affrontato se non per gradi: pertanto, considerata anche la particolare occasione costituita dal Convegno internazionale di Tolentino, ho ritenuto opportuno restringere il campo del lavoro a quegli organismi che durante il periodo francese furono particolarmente deputati a gestire alcuni importanti interventi sul patrimonio culturale della città di Roma: le commissioni appunto[5].

Il terreno sul quale ho scelto di misurarmi presenta diverse difficoltà, la prima delle quali è certamente costituita dall'ampiezza della bibliografia riguardante la storia artistica, urbanistica ed archeologica di Roma. L'impostazione del lavoro archivistico richiede infatti una preliminare ricerca bibliografica su una vasta messe di pubblicazioni che, in questo caso, pur non avendo come oggetto specifico la storia istituzionale contengono una notevolissima quantità di dati e di informazioni sia storiche, che archivistiche. Nell'ambito della bibliografia esaminata, va segnalata l'importanza dello studio di Attilio La Padula dedicato a *Roma e la regione nell'epoca napoleonica*, nel quale è stata esposta la storia delle commissioni di prevalente interesse urbanistico – *Commissione incaricata dell'ispezione e conservazione speciale dei monumenti antichi e moderni della città di Roma e degli Stati romani*, *Commissione incaricata di sovraintendere ai lavori di abbellimento di Ponte Molle*, *Commissione dei monumenti e delle fabbriche civili del Dipartimento di Roma*, *Commissione del ripristino del Foro*, *Commissione degli abbellimenti di Roma* – e che, pertanto, ha costituito un solido punto di riferimento per le successive ricerche[6].

Una seconda difficoltà è quella dovuta alla natura stessa degli enti presi in considerazione, che – in quanto istituzioni ristrette per numero di membri e per specificità di funzioni e di obbiettivi – pur avendo prodotto una documentazio-

---

se de Rome, 1987, pp. 1-21 e da I. S. WOOLF, *L'administration centrale et le développement de l'urbanisme à l'époque napoléonienne*, *ibid.*, pp. 25-34. Particolarmente significativa, in rapporto al tema che ho inteso affrontare nel mio intervento, risulta la riflessione di Woolf sul valore della documentazione archivistica degli organi dell'amministrazione centrale conservati a Parigi in relazione con quella degli organi dell'amministrazione periferica conservati nei diversi Stati già facenti parte dell'Impero (p. 26).

[5] La Consulta ricorse abbondantemente a questo istituto amministrativo, affidando a commissioni anche la cura di altri settori specifici quali la sanità, l'assistenza e beneficenza, l'agricoltura, l'industria-manifattura e commercio, cfr. C. NARDI, *Napoleone...* cit., p. 113.

[6] A. LA PADULA, *Roma e la Regione nell'epoca napoleonica. Contributo alla storia urbanistica della città e del territorio*, Roma 1969, spec. pp. 87-272.

ne notevole per quantità e per qualità[7], risultano particolarmente sfuggenti, sia sotto il profilo normativo che sotto quello cronologico, sia per quanto riguarda le relazioni che intercorrevano tra di esse, che per quelle che le subordinavano ad altre istituzioni amministrative e di governo a carattere più generale.

L'intervento illustrerà brevemente le caratteristiche ed i primi risultati del programma di lavoro in corso, finalizzato alla reinventariazione della documentazione prodotta dalle commissioni istituite nel periodo francese per la conservazione e tutela dei beni artistici, storici ed archeologici della città di Roma, un programma che per la sua notevole complessità richiede l'osservanza di una metodologia filologicamente rigorosa, articolata in una serie di tappe successive, ma strettamente connesse fra loro.

Nella prima fase del lavoro si è provveduto a completare le informazioni fornite dalla bibliografia già esistente con i dati ricavati da un ulteriore spoglio della legislazione emanata per gli Stati romani e della correlata normativa dell'Impero francese, per disegnare il quadro istituzionale, legislativo e procedurale del settore amministrativo incaricato del recupero, restauro, manutenzione e conservazione del patrimonio storico, artistico e archeologico della città di Roma tra il 1809 e il 1814. A tal fine, è stato effettuato l'esame sistematico delle fonti a stampa rappresentate dai volumi del *Bollettino delle leggi e decreti imperiali pubblicati dalla Consulta straordinaria negli Stati romani* e del *Bollettino delle leggi* che ne costituì il proseguimento fino al 1814, ricorrendo quando necessario al *Bulletin annoté des lois, décrets et ordonnances, depuis le mois de juin 1789 jusqu'au mois d'août 1830* per inquadrare la legislazione degli Stati romani nell'ambito di quella dell'Impero francese[8]. La ricerca è stata poi completata con l'esame dei decreti non pubblicati, conservati nei fondi della *Consulta straordinaria degli Stati romani* e nella *Miscellanea del governo francese* e con quello dei bandi conservati nelle *Collezioni I* e *II* della biblioteca dell'Archivio di Stato[9].

---

[7] Oltre all'abbondante materiale grafico che è il più noto e sfruttato, si ricordano i documenti contabili, le perizie, le relazioni sui lavori di scavo, restauro e manutenzione, gli elenchi di reperti, gli inventari degli oggetti ed arredi di conventi e chiese, gli elenchi degli edifici espropriati e di stabilimenti pubblici particolari come i cimiteri e i macelli, ecc.

[8] *Bollettino delle leggi e decreti imperiali pubblicati dalla Consulta straordinaria negli Stati romani*, Roma, Luigi Perego Salvioni Stampatore, 1809-1810, voll. 3; *Bollettino delle leggi che fa serie col bollettino della Consulta straordinaria per gli Stati romani,* Roma, De Romanis, 1811-1813, voll. 5; *Bulletin annoté des lois, décrets et ordonnances, depuis le mois de juin 1789 jusqu'au mois d'août 1830*, Paris, Paul Dupont, 1834-1836, voll. 9.

[9] Per questo lavoro mi sono avvalsa degli utili indici per argomento elaborati da Carla Nardi, cfr. inventari citati alla nota n. 2. Presso l'Archivio di Stato sono conservate due *Collezioni di Bandi* contenenti molti esemplari di bandi e avvisi a stampa che per il periodo qui preso in considerazione sembrano provenire in gran parte dall'archivio della Prefettura.

In questo modo si è ricostruita la sequenza cronologica delle diverse commissioni che furono successivamente nominate per svolgere funzioni tecniche e amministrative specifiche riguardo ai beni culturali della città, la loro composizione, le precise competenze. La principale difficoltà in questa parte della ricerca è stata quella di stabilire il termine conclusivo dell'attività di ciascuna commissione, poiché nei decreti non compare mai un'indicazione esplicita a tale riguardo e perciò è possibile ipotizzare il passaggio da un organismo ad un altro soltanto analizzandone la composizione e le competenze.

La griglia cronologica. La lettura della normativa ha consentito di definire una periodizzazione di massima entro la quale collocare l'attività dei diversi organismi che si susseguirono rapidamente nell'ambito della gestione del patrimonio culturale e artistico di Roma.

Il primo periodo è quello che precede la riunione giuridico-amministrativa degli Stati romani all'Impero decretata il 17 febbraio 1810. Durante il primo anno d'occupazione, Roma, in quanto città imperiale e libera, godette di uno statuto speciale e l'unico referente delle diverse istituzioni fu la Consulta straordinaria per gli Stati romani[10]. Il riflesso di questa particolare situazione politico-amministrativa della città e il clima ideale che caratterizzava il governo della Consulta sono particolarmente evidenti nei progetti e negli interventi, per lo più conoscitivi, rivolti al patrimonio artistico, paesaggistico e monumentale romano. La Consulta, infatti, dopo la soppressione della Reverenda camera apostolica, decretata il 15 giugno 1809[11], dovette provvedere immediatamente all'istituzione di nuovi organismi che assumessero le funzioni svolte nel campo della tutela dei beni artistici ed archeologici dal camerlengo e dal commissario alle antichità e belle arti[12].

[10] Il decreto imperiale del 17 maggio 1809, che definiva Roma «Ville imperiale et libre», all'art. 2 stabiliva: «La Ville de Rome si célèbre par les grands souvenirs dont elle est remplie, et premier Siège de la Chrétienté, est déclarée Ville Impériale et libre. Le Gouvernement et l'administration de la dite Ville seront organisés par un Statut spécial». La Consulta era, dal punto di vista istituzionale, un «Governo straordinario di tipo "consiliare", onde il termine "Consulta", fornito di potere deliberante, composto di tre membri aventi la qualifica di "Maître des Requêtes", ovvero ministri referendari presso il Consiglio di Stato (Janet, De Gérando, Dal Pozzo), di un governatore generale, presidente (Miollis), di un uditore del Consiglio di Stato, segretario (Balbo), nonché, solo nella fase iniziale, del ministro generale della polizia e della guerra del Regno di Napoli (Saliceti), inviato a sostegno della Consulta nella delicata fase iniziale», cfr. C. NARDI, *Napoleone*... cit., pp. 13-14.

[11] *Bollettino*... cit., I, pp. 30-43.

[12] Sul commissario alle antichità e belle arti cfr. G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, XV, Venezia, Tipografia Emiliana, 1861, pp. 84-87; la legislazione pontificia in materia è pubblicata in *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani*... cit., pp. 68-151.

Tra giugno e luglio 1809 furono nominate alcune commissioni con compiti molto limitati, una composizione circoscritta, in stretta continuità con l'antico regime pontificio, e un'organizzazione amministrativa estremamente scarna[13]: la *Commission chargée de l'inspection et de la conservation spéciale des monuments anciens et modernes de la ville de* Rome *et des États romains*, la *Commission chargée de faire éxecuter le projet de la promenade de la Porte du Peuple à Ponte Molle*, la *Commission chargée du retablissement du Bosco Parrasio*[14].

Il 10 agosto la presidenza delle commissioni fu assunta dal barone Joseph Marie de Gerando[15] e, con l'assestamento del quadro amministrativo, specialmente la prima e la seconda commissione assunsero compiti più ampi e con maggiori sviluppi di carattere organizzativo.

Il secondo periodo, durante il quale si assiste ad un rimaneggiamento delle commissioni, è quello compreso tra il 17 febbraio 1810, data della proclamazione del senato-consulto che stabiliva l'annessione degli Stati romani all'Impero, e il 31 dicembre di quello stesso anno, data conclusiva del mandato della Consulta straordinaria. Il provvedimento di annessione degli Stati romani all'Impero cambiava lo statuto di Roma e, per dirla con Madelin, «la fiction de Rome, ville impériale et libre, s'était évanouie, la cité devenant, sur les réclamations de M. de Tournon, le chef-lieu du département auquel elle imposait son nom»[16].

Da quel momento in poi, mentre la direzione politica rimaneva ancora nelle mani dei membri della Consulta, l'attività amministrativa era pienamente assunta dalla Prefettura e dalle *Mairies*, secondo le leggi ed i regolamenti vigenti nel resto dell'Impero[17].

---

[13] La continuità tra antico regime e nuove amministrazioni nel campo dei lavori pubblici è un dato comune anche alla Francia ed ai suoi dipartimenti, cfr. I. S. WOOLF, *L'administration*... cit., pp. 27-28; C. NARDI, *Napoleone*... cit, pp. 149-157; O. VERDI, *Vie*... cit.; ID., *L'istituzione del Corpo degli ingegneri pontifici di acque e strade (1809-1817)*, in *Roma fra la Restaurazione e l'elezione di Pio IX, Amministrazione, economia, società e cultura*, *Atti del convegno, Roma 30 novembre-2 dicembre 1995*, a cura di A. L. BONELLA - A. POMPEO - M. I. VENZO, Roma, Herder, 1997, pp. 191-220.

[14] *Bollettino*... cit., II, p. 467. Non affronterò la storia di quest'ultima Commissione, in quanto l'argomento è stato trattato con dovizia di citazioni documentarie da M. I. PALAZZOLO, *L'Arcadia*... citato.

[15] ARCHIVIO DI STATO DI ROMA (d'ora in poi ASR), *Consulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 2 e reg. n. 3, pp 125-126: decreto n. 459 del 10 agosto 1809.

[16] L. MADELIN, *La Rome de Napoleon. La domination française à Rome de 1800 à 1814,* Paris, Librairie Plon, 1927, pp. 283-287; v. anche C. NARDI, *Napoleone*... *cit.*, pp. 159-181.

[17] In attuazione della legislazione dell'Impero su prefetture e municipalità – legge 28 pluvioso anno 8° e decreti del 7 gennaio 1801, 3 aprile 1801, 16 febbraio 1802, 13 luglio 1804 – la Consulta con i decreti n. 33 del 21 giugno 1809 e n. 4620 del 23 novembre 1810 aveva diviso

Il terzo ed ultimo periodo ha inizio con la fine del mandato della Consulta straordinaria degli Stati romani, quando la Prefettura e la Municipalità assunsero pienamente le proprie funzioni. A partire dall'estate del 1811 si assiste ad un definitivo consolidamento delle istituzioni preposte all'amministrazione del Dipartimento romano e ad una stabilizzazione delle procedure. Gli organismi tra cui si ripartirono le responsabilità della conservazione e della valorizzazione del patrimonio artistico e culturale di Roma e del suo Dipartimento divennero tre: alla *Commission des monuments et des bâtiments civils*, competente su tutto il Dipartimento, si affiancavano la *Commission des embellissements* che, rinnovata negli obbiettivi e nella struttura, si configurava ora come un organismo paritetico nel quale erano rappresentati i diversi livelli dell'amministrazione – il Tesoro della Corona, la Prefettura e la Municipalità – e, infine, la Commissione delle chiese, nuova istituzione a carattere municipale.

Le antichità e belle arti

La Commission chargée de l'inspection et de la conservation spéciale des monuments anciens et modernes de la ville de Rome et des États romains (21 giugno 1809 - 9 luglio 1810). La funzione della Commissione incaricata dell'ispezione e conservazione speciale dei monumenti antichi e moderni della città di Roma e degli Stati romani, nominata il 21 giugno 1809 e composta dall'abate Luigi Martorelli, direttore degli Archivi imperiali, da monsignor Gaetano Marini, direttore della Biblioteca vaticana, dallo scultore Antonio Canova e dal pittore Vincenzo Camuccini, sarebbe stata quella di formulare proposte sulla conservazione e sul restauro dei monumenti antichi e moderni di Roma e degli Stati romani, con particolare riferimento alla protezione della chiesa di S. Pietro in Vaticano dalla caduta dei fulmini e delle pitture di Raffaello nelle Logge vaticane dai danni dell'acqua [18]. L'incarico relativo alla basilica di S. Pietro discendeva direttamente dal programma di lavori già avviato da Pio VII, programma che fu

gli Stati romani in due dipartimenti, del Tevere (poi di Roma) e del Trasimeno. I decreti n. 23 del 17 giugno 1809, n. 854 del 20 settembre 1809 avevano fissato la struttura degli uffici e il decreto n. 2741 del 16 aprile del 1810 aveva istituito la Municipalità di Roma, cfr. C. Nardi, *Napoleone*... cit., pp. 61-82.

[18] *Bollettino*... cit., I, p. 201; v. anche A. La Padula, *Roma 1809-1814. Contributo alla storia dell'urbanistica*, Roma, Palombi, 1958, pp. 15-16; Id., *Roma e la regione*... cit., p. 87. Il nome di Camuccini fu aggiunto in un secondo momento come risulta dall'annotazione sulla minuta del decreto conservata in ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 1: decreto n. 37.

effettivamente attuato entro il 1810 con l'installazione di diversi parafulmini secondo quanto risulta dai decreti di autorizzazione al pagamento delle relative spese[19]. La composizione della Commissione – spesso designata con la denominazione abbreviata di *Commission des arts*[20] – venne rimaneggiata nel mese di agosto, quando il direttore della Biblioteca vaticana, monsignor Marini, fu sostituito da uno dei tre conservatori della stessa Biblioteca, l'archeologo Filippo Aurelio Visconti, accademico di S. Luca, fratello dell'autorevole professore di archeologia e conservatore delle antichità a Parigi, Ennio Quirino[21].

Il 3 settembre venne emanato il decreto che sottoponeva alla sorveglianza della Commissione ogni genere di bene culturale – monumenti, biblioteche, oggetti d'arte, documenti, medaglie, antichità (v. *infra*)[22].

La Commissione delle antichità e belle arti (15 giugno 1809 - 31 marzo 1814). Presso il Dipartimento dell'interno, affidato al barone Joseph Marie de Gérando[23], era stato costituito un *Burò per la polizia generale delle antichità e belle arti in*

---

[19] ASR, Co*nsulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 2 e reg. n. 3, p. 13: decreto n. 379 del 2 agosto 1809; cass. 27 e reg. 11, pp. 101-104: rapporto e decreto n. 2617 del 6 aprile 1810; cass. 34 e reg. 15, p. 136: decreto n. 3848 del 27 agosto 1810; cass. 37 e reg. 18, pp. 313-314: decreto n. 4641 del 23 novembre 1810.

[20] Denominazione che, per la sua stretta affinità con quella della *Commissione delle antichità e belle arti,* ingenera non poche incertezze nella lettura ed interpretazione dei documenti.

[21] ASR, Co*nsulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 2 e reg. n. 3, pp 126-127: decreto n. 460 del 10 agosto 1809. LA PADULA, in *Roma e la regione*... cit., p. 87, ricorda che il Marini non si era mai presentato alle sedute della Commissione. Sui Visconti cfr. A. MARINO, *Cultura archeologica e cultura architettonica a Roma nel periodo napoleonico*, in *Villes*... cit., p. 446; GALLO, *I Visconti*... cit., p. 88: «(...) Ennio Quirino non dimenticò mai Roma e ancor meno i fratelli che vi aveva lasciato. Chi ebbe più a soffrire degli eventi appena narrati [il coinvolgimento del fratello maggiore nella Repubblica giacobina e il suo successivo esilio] fu infatti il buon Filippo Aurelio. Persa la direzione del Museo Pio-Clementino e venuta meno la carica di commissario alle antichità fin dall'arrivo delle truppe francesi, completamente dimenticato dal nuovo papa Pio VII, cui il nome Visconti non doveva andare troppo a genio, Filippo Aurelio dovette ingegnarsi a sopravvivere sino a quando, nel 1809, non si installò a Roma la Consulta. La nuova amministrazione francese, grazie anche all'aiuto del celebre fratello, gli affidò uno dei tre posti di conservatore della Biblioteca Vaticana (...)».

[22] *Bollettino... cit.*, III, p. 914-917. Cfr. ASR, *Miscellanea del governo francese*, cass. 29, fasc. 4: lettera del presidente della commissione, Luigi Martorelli, con la quale si accusa ricevuta di copia del decreto.

[23] L'assegnazione definitiva degli incarichi ai membri della Consulta fu decretata dal governatore e presidente Miollis nella seduta del 28 agosto 1809: «... a De Gérando sarà affidata l'istruzione degli affari amministrativi ed i progetti di organizzazione su tutti gli oggetti di

Roma e in tutto lo Stato romano, denominato anche *Dipartimento* o, più spesso, *Commissione di antichità e belle arti*, che riassorbì praticamente tutta l'amministrazione camerale e capitolina: Carlo Fea commissario delle antichità e capo del Burò[24], Giovanni Battista Monti assessore per la scultura[25], Stefano Piale assessore per la pittura e i mosaici[26], Luigi Calderari aiuto del commissario «per assistere alle incassature di oggetti da estrarsi, per sigillare e combinare co' ministri delle Dogane, e per tener conti ed altre incombenze»[27], Giuseppe Radice, addetto «per invigilare agli scavi d'antichità in Roma e fuori, specialmente a Tivoli, conservazione di quei monumenti, per le contravvenzioni ed altri oggetti»[28]. Il commissario Carlo Fea era inoltre presidente e primo conservatore del Museo capitolino, affiancato dal sottoconservatore Agostino Tofa-

---

competenza del ministero dell'interno (...)», cfr. C. NARDI, *Napoleone...* cit., pp. 27-28. Sull'importante figura del barone Joseph Marie De Gerando, v. S. MORAVIA, *Il tramonto dell'Illuminismo - Filosofia e politica nella società francese (1770-1810)*, Bari, Laterza, 1968; ID., *Il pensiero degli idéologues. Scienza e filosofia in Francia (1780-1815)*, Firenze 1974, spec. cap. IV; F. SOFIA, *La statistica come scienza politica e dell'amministrazione*, in *L'amministrazione nella storia moderna*, I, Milano, Giuffré, 1985 (Archivio ISAP, n.s. 3), pp. 621; ID., *Una scienza per l'amministrazione. Statistica e pubblici apparati tra età rivoluzionaria e restaurazione*, I, Roma, Carucci, 1988 pp. 105-114, (Quaderni di Clio 6); C. NARDI, *Napoleone...* cit., pp. 94-98; F. SOFIA, *Recueillir...* citato.

[24] Nell'amministrazione pontificia aveva rivestito le cariche di primo custode del Museo capitolino e di commissario delle antichità dal 1° maggio 1801, cfr. ASR, C*onsulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 18, decreto n. 1856 del 18 gennaio 1810: «Elenco degl'Assegnamenti che venivano pagati alli seguenti Individui per l'oggetto delle Belle Arti dalla Camera apostolica, ed altri Dipartimenti del Governo». Cfr. sul suo ruolo nella formazione della legislazione pontificia di tutela O. ROSSI PINELLI, *Carlo Fea e il Chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle «Belle Arti»*, in «Ricerche di storia dell'arte», VIII (1978-1979), pp. 27-40; M. FRANCESCHINI, *La Presidenza del Museo Capitolino (1733-1869) e il suo archivio*, in «Bollettino dei Musei comunali di Roma», I n.s. (1987), pp. 63-72; ID., *La nascita del Museo capitolino*, in «Roma moderna e contemporanea », I (1993), 3, pp. 73-80; S. GUARINO, *Le collezioni pittoriche del Campidoglio e del Vaticano*, *ibid.*, pp. 81-94.

[25] Rivestiva la carica già nell'amministrazione pontificia dal 1° ottobre 1802, cfr. ASR, C*onsulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 18, decreto n. 1856 del 18 gennaio 1810: «Elenco (...)» Sul difficile rapporto con il Fea cfr. ROSSI-PINELLI, *Carlo Fea...* cit., pp. 32-33.

[26] In sostituzione dell'assessore pontificio Domenico Conti Barzani a decorrere dal mese di luglio 1809, *ibid.* e anche ASR, *Miscellanea del governo francese*, cass. 29, fasc. 4. La notizia integra quanto già scritto da C. PIETRANGELI, *Stefano Piale miniatore, incisore e archeologo romano*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», I n.s. (1987), pp. 55-62.

[27] ASR, C*onsulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 18, decreto n. 1856 del 18 gennaio 1810: «Nota degl'Impiegati attuali in attività nel Dipartimento delle Antichità e Belle Arti in Roma».

[28] Nell'amministrazione pontificia aveva avuto l'incarico di «invigilare alli fraudolenti scavi» dal 1° gennaio 1760, *ibidem*.

nelli[29]. Nel mese di settembre anche nella Commissione d'antichità e belle arti avvenne la sostituzione dell'assessore alle antichità, Giovanni Battista Monti, sgradito al commissario Fea, con Alessandro Visconti, fratello minore di Filippo Aurelio, addetto in quanto valente numismatico, oltre che alle sculture, in particolare all'esame delle medaglie, dei cammei e delle antichità d'ogni altro genere[30].

Anche dopo la fine della Consulta, la Commissione rimase attiva presso la Municipalità per tutto il periodo napoleonico, affiancando, non senza qualche contrasto la nuova Commissione dipartimentale dei monumenti e delle fabbriche civili nominata il 9 luglio 1810 (v. *infra*)[31].

La legislazione sulle antichità e belle arti. I decreti con i quali furono definiti gli adempimenti per la tutela del patrimonio storico-artistico degli Stati romani precisarono meglio le responsabilità della Commissione delle arti e del Burò d'antichità e belle arti, consistenti:

– nel rilascio delle autorizzazioni allo spostamento delle opere d'arte di autori non più viventi[32];

– nella tutela dei beni culturali di proprietà statale[33];

---

[29] Nell'amministrazione pontificia era custode del Museo capitolino dal 1° novembre 1800, *ibid.* Il 2 agosto 1809 aveva poi ricevuto il nuovo titolo di conservatore, cfr. *ibid.*, cass. 2 e reg. 3, p. 49: decreto n. 395, e in ASR, *Miscellanea del governo francese*, cass. 29, fasc. 2: minuta del decreto n. 395.

[30] ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 6 e reg. n. 4, p. 179: decreto n. 849 del 20 settembre 1809; la trascrizione del cognome sull'inventario C. NARDI., *Consulta...* cit., p. 105 è errata. Su Alessandro v. D. GALLO, *I Visconti...* cit., pp. 88-89: «Quanto ad Alessandro, il fratello terzogenito che aveva manifestato l'intenzione di farsi frate e che invece era diventato medico esercitando dapprima nella provincia di Marittima e Campagna e poi in Roma, riuscì a cavarsela durante la Repubblica, con papa Chiaromonti e con i Francesi della Consulta».

[31] L'attività e la composizione della Commissione sono puntualmente documentate dalla serie di mandati di pagamento emessi dal *maire* a favore della Commissione fino a tutto marzo 1814, cfr. ASR, *Miscellanea del governo francese*, cass. 78. Una spia dei conflitti di competenza esistenti fra le due istituzioni è la lettera del *maire* al prefetto del 28 marzo 1812, nella quale viene messo in discussione l'ordine di pagamento a favore della Commissione dipartimentale in quanto lesivo dei diritti della Commissione municipale, cfr. ASR, *Congregazione del buon governo, Serie III*, b. 132: lettera (con relativa minuta) del *maire* Luigi Braschi al prefetto de Tournon datata 28 marzo 1812.

[32] *Bollettino...* cit., III, pp. 684- 685: decreto del 5 agosto 1809.

[33] *Ibid.*, pp. 914-917: decreto del 3 settembre 1809.

– nel compito provvisorio di fungere da commissario del governo nella presa di possesso dei beni e proprietà nella città di Roma, al fine di stabilire le opportune riserve degli oggetti utili alle arti e alle scienze[34].

I decreti si richiamavano alla normativa francese vigente che, però, si caratterizzava negativamente per la sua disorganicità ed episodicità, priva com'era di una tradizione precedente e di un qualsiasi intento programmatico. Erano citati, in particolare, il decreto emanato dalla Convenzione il 14 aprile 1793, dettato da circostanze estemporanee (il danneggiamento delle statue nei giardini delle Tuileries) e puramente repressivo (ai vandali veniva comminata una pena di due anni di detenzione)[35], e il decreto pubblicato dal Direttorio il 14 fruttidoro anno 2° (31 agosto 1794), nel quale dai concetti innovatori della natura pubblica del bene culturale e dell'unitarietà del patrimonio artistico nazionale, pur individuati con assoluta chiarezza, derivavano poche e sommarie disposizioni di sicura inefficacia, poiché l'attuazione della vigilanza e della tutela erano direttamente demandate alla responsabilità dei cittadini[36].

D'altro canto, la liberalizzazione del mercato senza esclusione delle antichità e delle opere d'arte introdotta con l'entrata in vigore anche negli Stati romani del Codice di commercio[37], il nuovo regime doganale che, non solo non proibiva l'esportazione delle opere d'arte qualunque fosse la loro rarità, ma neppure stabiliva il pagamento di qualche diritto per l'uscita dei beni dal territorio dello Stato[38], il sensibile calo dei prezzi del mercato d'arte romano, dovuto in gran parte all'atteggiamento delle grandi famiglie indotte a vendere i propri tesori per riparare ai dissesti finanziari subiti negli anni di guerra, con-

---

[34] ASR, Co*nsulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 12 e reg. n. 6, pp 101-102: decreto n. 1326 del 17 novembre 1809. Il decreto era inviato per conoscenza a monsieur De Villers, ispettore della *Régie des domaines* nel Dipartimento di Roma e ad Antonio Canova membro della Commissione delle arti.

[35] *Bulletin*... cit., IV, p. 176, n. 417: «Décret qui prononce la peine de deux ans de détention contre ceux qui mutileront ou casseront les chefs-d'oeuvre de sculpture des lieux publics».

[36] *Ibid.*, V, p. 349, n. 455 : «Décret qui reccomande à la surveillance de tous les bons citoyens les bibliothèques et tous les autres monumens nationaux de sciences et d'arts».

[37] Il regolamento per il commercio era stato introdotto con decreto l'11 settembre 1809, cfr. *Bollettino*... cit., IV, p. 1091.

[38] C. NARDI, *Napoleone*... cit., pp. 113-114: «Nel settore commerciale a tutela dei traffici si regolamentano i dazi e le dogane, si fa obbligo di "sigillare" i manufatti negli uffici doganali, si dispone la necessaria autorizzazione per l'esportazione e l'importazione delle merci, si obbliga di apporre il marchio a tutti i lavori d'oro e d'argento e si nomina un "saggiatore"». Il Regolamento della nuova amministrazione delle dogane venne emanato il 2 marzo 1810, cfr. *Bollettino*... cit., VII, pp. 167 e sgg.

correvano a promuovere ed incentivare il saccheggio di Roma da parte di mercanti e speculatori a favore di altre capitali europee: Parigi e S. Pietroburgo. Un esempio particolare di quanto stava avvenendo in quel periodo a Roma ed esemplificativo degli attori e delle procedure a disposizione della Consulta per proteggere il patrimonio artistico romano è certamente quello della confisca della Collezione Morison documentato nell'archivio della *Consulta straordinaria*[39]. Collins Morison, cittadino inglese residente a Roma e possessore di due ricche collezioni di quadri, nel testamento rogato dal notaio capitolino Giovanni Battista Sacchi il 25 settembre 1808, aveva disposto fra l'altro[40]:

> ... lascio una collezione di quadri in pittura, dei quali si darà un catalogo a parte con una stima per la vendita ... Finalmente è la mia determinata volontà, che la raccolta di quadri in tavola fatta da me della prima scuola, dopo il risorgimento della pittura in Italia, sia conservata intiera e non mai venduta separatamente, ma al contrario sia offerta in dono all'Università, o Collegio reale di Aberdonia in Scozia per conservare una memoria delle belle arti.

Dopo la morte del Morison avvenuta nell'estate del 1809, la collezione fu confiscata dal comandante della Piazza di Roma per ordine del comandante in capo Lemarrois che, a sua volta, aveva ricevuto, per il tramite dell'incaricato d'affari a Roma del Regno d'Italia Alberti, la soffiata dell'antiquario Andrea Manazzale. L'intervento si era potuto attuare in base alla speciale legislazione bellica che prevedeva la confisca di tutte le proprietà appartenenti a stabilimenti inglesi su territorio francese e una ricompensa pari ad un terzo degli oggetti per coloro che con la loro denuncia avessero consentito la confisca di beni ai nemici.

Subito dopo il sequestro si era attivata l'amministrazione: il 2 ottobre il ricevitore del Demanio imperiale, Luigi Montanari, insieme al giudice Giovanni Battista Torriani della Terza giustizia di pace (rioni Colonna e Campo Marzio) e ai periti pittori Carlo Simoni e Stefano Piale (assessore del Burò di antichità e belle arti) incaricati dal direttore della *Régie des domaines* Villers di «segregare e stimare gli oggetti di belle arti, ed insieme altri effetti mobili appartenenti alla suddetta eredità», si recò nella «stanza al secondo piano di una casa posta in piazza di Spagna sopra il Caffè degl'Inglesi numero ottan-

---

[39] ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 20: decreto n. 2016 del 1° febbraio 1810 con allegati che saranno pubblicati in altra sede.

[40] La presenza a Roma dello scozzese Collins Morison (la grafia del nome varia) è attestata già in epoca anteriore al biennio 1798-1799, durante il quale figura fra gli acquirenti dei beni nazionali, cfr. R. De Felice, *La vendita dei Beni Nazionali nella Repubblica Romana del 1797-99*, Roma Ed. di Storia e letteratura, 1960 (Storia ed economia 8).

tasei» dove erano radunati i quadri. Acquisito l'inventario, i sigilli furono apposti dal giudice di pace che provvide anche alla stesura del processo verbale[41]. Il ricevitore del demanio che ne assumeva la custodia dichiarava altresì

(...) di avere in custodia altri oggetti (...) consistenti in numero di *quarantaquattro* pezzi di quadri tutti in tavola di diverse grandezze di scuole antiche, la di cui nota resta presso il signor Devillers, direttore del Demanio, il quale fece fare la segregazione di detti quadri in tavola per mezzo del sig. Tofanelli, pittore romano e del sig. Lethière, direttore dell'Accademia delle belle arti di Roma.

Un mese dopo, il 9 novembre, il giudice di pace Torriani consegnava i dipinti al conservatore del Museo del Capidoglio Agostino Tofanelli, alla presenza dell'ispettore del demanio Cordier e del ricevitore Montanari. Qualche mese più tardi, per decreto della Consulta 1° febbraio 1810, l'antiquario Manazzale otteneva la somma di 200 franchi a titolo di ricompensa.

Pressato, dunque, dagli avvenimenti e dalle notizie di nuove future esportazioni di opere d'arte e dal suo consigliere Carlo Fea, il referendario per l'interno Gérando, nella seduta del 20 dicembre 1809, sottopose all'assemblea della Consulta due rapporti, per sostenere la proposta di due distinti nuovi regolamenti, l'uno sull'esportazione e sulla conservazione degli oggetti d'arte e delle antichità, l'altro sull'esecuzione degli scavi e sulla conservazione dei monumenti antichi[42]. Nel primo rapporto, che denota la stretta collaborazione con il commissario Carlo Fea autore materiale dell'editto del 1802, si esprimeva una fondamentale recezione della tradizione normativa pontificia ed in particolare del regolamento emanato da Pio VII il 1° ottobre 1802, con un'accentuazione della finalità didattica. Il campo d'intervento riguardo all'esportazione degli oggetti d'arte veniva circoscritto alla sola città di Roma, in quanto Gérando considerava irrealizzabile un controllo altrettanto capillare sull'intero territorio degli Stati romani, per mancanza di un interesse altrettanto importante e di mezzi sufficienti. Alcune variazioni rispetto al testo dell'editto di Pio VII segnavano, tuttavia, un ulteriore progresso nella definizione del bene e della relativa azione di tutela. Il rinnovamento del ruolo di Roma «Capitale des beaux Arts dans le Monde Civilisé» era invocato esplicitamente con

[41] I controlli in ASR, *Archivi dei 30 notai capitolini*, uff. 4 (ex 3°), a.1808, *Giustizie di pace (1809-1814), 3ª Giustizia di pace (rioni Colonna e Campo Marzio)*, reg. 35 «Verbali di inventarii e apposizioni di sigilli per cause di successione», 6 nov. 1809 - 28 dic. 1810, hanno dato esito negativo.

[42] *Ibid.*, cass. 16 e reg. 7, pp 197-200: rapporti e decreti nn. 1613-1614.

riferimento «aux lumières et aux institutions du siècle present». Dall'impostazione illuminista del tema della conoscenza – riassunto nella metafora di una città «museo», «scuola», «santuario», ma soprattutto «teatro» degli studi – scaturiva una chiara definizione dell'organicità del patrimonio artistico, correttamente inteso come un sistema completo di oggetti, tasselli di un vasto quadro che non si sarebbe potuto dividere senza rovinare l'effetto d'insieme, e perciò destinati ad illuminarsi reciprocamente[43]; ne discendeva naturalmente la necessità di conservare intatto tutto il contesto e per rafforzare le proprie affermazioni Gérando si appellava «à l'opinion de tous les hommes éclairés, ... pas seulement de Rome, mais de Paris»[44].

Dalla concezione di diritto amministrativo, caratteristica del pensiero di Gérando, in cui la comparazione e l'analisi dei dati – dunque la loro classificazione – rivestiva un ruolo fondamentale[45], scaturivano le tre classi generali che nel nuovo provvedimento si sostituivano alla tradizionale enumerazione di oggetti proposta dal modello pontificio e sulla cui base si sarebbe dovuta regolare la concessione delle licenze d'esportazione:

– 1ª classe: gli oggetti che potevano essere considerati elementi essenziali e necessari del sistema di studio di cui Roma era il teatro, non esportabili salvo espressa autorizzazione dell'imperatore;

– 2ª classe: gli oggetti che per tale sistema erano di utilità secondaria o accessoria, esportabili dietro licenza e pagamento di un diritto d'esportazione;

---

[43] Cfr. C. NARDI, *Incontro di studio «La città napoleonica in Italia» (Portoferraio, 21-22 settembre 1984)*, in «RAS», XLV (1985) 3, pp. 576-579; ID., *Napoleone*... cit., p. 151; ma soprattutto F. SOFIA, *Recueillir*... cit., pp. 119-124, che a tale proposito ricorda le pagine dedicate da Gérando alla materia «pubblica istruzione» nei propri corsi di diritto amministrativo, riconoscendovi una «... visione dell'istruzione per molti aspetti ancora totalmente immersa nell'*humus* illuminista....» e che poi sottolinea la sensibilità di Gérando nel riconoscere «... quegli apporti nel campo antiquario e archeologico che erano stati il vanto della città nella prima metà del Settecento, inglobandoli in una visione sistematica», ricordando che egli «... nel 1807, a pochi mesi di distanza dalla sua partenza per l'Italia, propose a Napoleone un progetto di rinnovamento degli studi antiquari in campo letterario, ritenuto l'archetipo della successiva École des chartes».

[44] Sul retroterra culturale di quest'affermazione si vedano le acute pagine di A. C. MARINO, *La cultura*... cit., pp. 448-458, che nel mettere a confronto la cultura archeologico-artistica e quella architettonica, sottolinea l'impegno conservativo di Fea e Canova, sostenitori del «legame essenziale fra il reperto e il luogo», ipotizzando un'influenza su entrambi (ed anche su Gérando?) esercitata dall'anticipatrice posizione espressa già nel 1796 da Quatremère de Quincy nelle sue straordinariamente moderne *Lettres sur le préjudice qu'occasioneraient aux arts et à la science les déplacements des monuments de l'art de l'Italie*, cfr. A. PINELLI, *Storia dell'arte e cultura della tutela. Le «Lettres a Miranda» di Quatremere de Quincy*, in «Ricerche di Storia dell'arte», VIII (1978-79), pp. 43-62, spec. pp. 51-54.

[45] F. SOFIA, *Una scienza*... cit., p. 113.

– 3ª classe: gli oggetti completamente estranei a quello studio e che non ne rappresentavano altro che i frutti (produzioni d'autori viventi, copie e altri prodotti di manifattura romana), esportabili dietro licenza gratuita.

L'ultima innovazione avrebbe riguardato, infine, l'aspetto strettamente amministrativo. La considerazione della ricaduta in termini d'immagine dell'intervento statale nel campo del patrimonio artistico spingeva Gérando a proporre una riforma dell'amministrazione delle belle arti, con la sostituzione dei due assessori che affiancavano il commissario alle antichità, Carlo Fea, con una giuria formata da esperti scelti su una lista presentata dall'Accademia di S. Luca, quale miglior garanzia d'imparzialità, d'integrità e di competenza scientifica.

Il secondo rapporto riguardava la conservazione dei monumenti già esistenti e gli scavi per la ricerca di nuovi reperti archeologici, la cui regolamentazione sarebbe stata estesa all'intero territorio dei dipartimenti del Tevere e del Trasimeno. La scelta di porre la salvaguardia della salute e della sicurezza pubblica al primo posto tra le argomentazione a sostegno dell'opportunità di un controllo statale sull'apertura di scavi archeologici, equiparati alle miniere e ad altri generi d'industria, la dice lunga sulla diversità d'impostazione politica ed ideologica da cui sarebbe scaturito il nuovo regolamento.

Altrettanto interessante appare la discussione e la soluzione indicata a proposito dei ritrovamenti nel caso di scavi eseguiti da privati su terreni di loro proprietà. La legislazione francese offriva due alternative: gli oggetti d'arte e le antichità rinvenute avrebbero potuto essere assimilati ai «tesori», sui quali il Codice Napoleone stabiliva un diritto statale pari ad un terzo del loro valore[46], oppure avrebbero potuto essere equiparati al prodotto delle miniere che invece erano sottoposte ad un'imposta annuale. Entrambe le ipotesi, a giudizio del referendario, contraddicevano la necessità di incoraggiare le ricerche dei privati, definite da Gérando molto costose e spesso improduttive. Egli suggeriva perciò di introdurre una disposizione speciale che non prevedesse il pagamento di alcun diritto da parte dei privati, ma stabilisse la possibilità di una riserva a favore dello Stato per quei reperti che fossero riconosciuti di reale importanza per gli studi da appositi esperti a ciò preposti. Anche nel caso di scavi su terreni demaniali, Gérando intendeva agevolare gli imprenditori, rendendo più flessibile la normativa e perciò proponeva di tralasciare la norma pontificia, che fissava la riserva di un terzo degli oggetti ritrovati a favore dello Stato, e di affidare la materia alla libera contrattazione, da attuarsi caso per caso, tra le amministrazioni e i privati.

[46] Il Codice Napoleone era entrato in vigore negli Stati romani il 13 giugno 1809, cfr. *Bollettino*... cit., I, p. 49.

Riguardo alla conservazione dei monumenti già esistenti, nel rapporto si riproponevano le norme francesi del 1793 e quelle pontificie sulla proibizione di danneggiare e di demolire i monumenti per ricavarne materiali edili e sull'apertura di cave di pozzolana, indicando fra le priorità la redazione di una «nomenclatura» dei monumenti antichi che nella città di Roma avrebbero dovuto essere mantenuti a carico della finanza pubblica.

Il rapporto si concludeva con la proposta di completare il sistema normativo illustrato con due disposizioni generali, l'una diretta ad assicurare i mezzi per vigilare sulla conservazione dei monumenti antichi che, ancorché siti in proprietà private, rivestissero tuttavia un grande interesse per il pubblico, l'altra, estensiva della legge del 16 settembre 1807 sulle forme e le condizioni delle espropriazioni nei casi di utilità pubblica[47], volta a garantire al Governo la possibilità d'intervento diretto nei casi di negligenza dei privati riguardo alla conservazione e alla valorizzazione del patrimonio archeologico sito nelle loro proprietà.

La Consulta approvava i due rapporti e la relativa proposta di sottoporre all'imperatore due distinti decreti, il primo sull'esportazione e la conservazione degli oggetti d'arte e delle antichità (colonne, iscrizioni, sarcofagi, vasi antichi, sculture, bassorilievi, quadri), il secondo sugli scavi e sulla conservazione dei monumenti antichi[48].

In entrambi la responsabilità del controllo era affidata ad un giurì di nove persone (un commissario presidente a vita e otto membri scelti dal Senato nell'ambito di una lista degli artisti più rinomati presentata dall'Accademia di S. Luca) che avrebbe messo in atto le seguenti procedure:

– determinazione della classe di appartenenza degli oggetti d'arte e delle antichità presentati dall'esportatore e rilascio della licenza d'esportazione nei casi previsti (seconda e terza classe);

– determinazione del valore degli oggetti per i quali l'esportazione era consentita, dietro pagamento di un diritto (seconda classe)[49];

---

[47] *Bulletin...* cit., XI, p. 198, n. 187: «Loi relative au desséchement des marais ecc.», spec. tit. XI «Des indemnités aux proprétaires pour occupation de terrains».

[48] ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 16 e reg. n. 7, pp 192-200: decreti 1613 e 1614 del 10 dicembre 1809.

[49] L'importo del diritto, che avrebbe dovuto essere pari al 18% del valore nel caso degli oggetti d'architettura, delle sculture e delle antichità, pari al 15% nel caso dei quadri, era stato ripreso senza modifiche dai regolamenti pontifici. Su questo argomento v. ASR, *S. Congregazione del buon governo, Serie III*, b. 132: "Notizia dei dazi, che si pagavano nelle Dogane di Roma sugli oggetti di belle arti e antichità nel Governo pontificio", memoria inviata da Carlo Fea al prefetto di Roma, barone de Tournon, il 18 marzo 1811.

– espressione del parere tecnico sulle richieste di autorizzazione di scavo;
– visite ai terreni di scavo;
– nomina di ispettori agli scavi;
– ricevimento delle dichiarazioni settimanali degli oggetti scoperti da parte degli autori degli scavi;
– ricevimento delle dichiarazioni presentate da coloro che avessero rinvenuto casualmente reperti archeologici;
– visita ai monumenti archeologici siti in proprietà di privati.

Le pene previste per i contravventori al primo regolamento erano
– la confisca e il pagamento di un'ammenda pari al doppio del loro valore, nel caso di sottrazione fraudolenta di oggetti di prima classe;
– la confisca semplice, nel caso di sottrazione fraudolenta di oggetti di seconda classe.

Nel secondo regolamento, invece, le pene non erano epressamente menzionate, ma probabilmente rimaneva in vigore quella prevista dalle leggi del 1793-1794 e cioè
– due anni di detenzione in caso di distruzione o danneggiamento dei monumenti.

La mancanza di un'esplicita menzione delle sanzioni e la soppressione dell'articolo che prevedeva l'applicazione della legge del 1807 sulle espropriazioni a favore della valorizzazione del patrimonio archeologico[50], lascia intendere una prudente presa di distanza degli altri membri della Consulta dalla posizione schiettamente e coerentemente pubblicistica sostenuta da Gérando[51].

In attesa di una risposta da parte dell'imperatore, il 26 gennaio 1810 il referendario presentava alla Consulta un rapporto sui criteri di ripartizione delle spese del proprio dipartimento in cui precisava che i 900 scudi destinati ai monumenti della città di Roma sarebbero stati ripartiti fra la Fabbrica di S. Pietro, per la quale sarebbe stato istituito un bilancio speciale, e i due capitoli relativi rispettivamente agli scavi e restauri e al mantenimento del personale dell'amministrazione delle antichità e belle arti nel suo complesso[52].

Nei primi mesi del 1810 proseguiva intanto l'attività progettuale del barone Gérando che tuttavia doveva ormai tener conto della mutata situazione

[50] Nella minuta del decreto l'articolo è cancellato.
[51] V. F. Sofia, *Una scienza...* cit., pp. 105-114.
[52] ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati romani*, reg. n. 8, pp. 200-205, spec. p. 203: rapporto del 26 gennaio 1810.

politica e amministrativa. Si può datare fra la fine di febbraio e l'inizio di marzo 1810[53] un altro rapporto conservato nella *Miscellanea del governo francese* (che non figura però nei Registri della *Consulta straordinaria*), nel quale è ripresa la questione del regolamento delle antichità e belle arti, alla luce della nuova situazione. Preso atto che l'assimilazione di Roma a tutte le altre città dell'Impero avrebbe reso ormai difficile introdurre per essa un regime a carattere eccezionale come quello proposto dalla Consulta il 20 dicembre 1809, preoccupato, tuttavia, da nuove e allarmanti informazioni sulle numerose alienazioni di oggetti d'arte provenienti da collezioni private avvenute negli ultimi tempi e sugli ulteriori, considerevoli prelievi che si stavano preparando – «les beaux monuments de la Villa Mattei en particulier sont sur le point d'être expediés pour Paris» – , Gérando proponeva almeno

> que tous les objets d'art et d'antiquité, avant d'être exportés hors de la ville de Rome, pour le compte des particuliers fussent soumis à l'éxamen de la Commission des arts et antiquités de cette ville, et que sur son rapport le gouvernement conservait les droit de preference pour les acquérir au même prix, afin des les placer dans les musées de Paris ou de Rome.

La ricerca condotta sui *Registri dei decreti* della *Consulta straordinaria* ha permesso di rintracciare la notizia dell'arrivo di una lettera datata 28 aprile 1810, contenente la risposta del ministro delle finanze riguardo alle misure proposte dalla Consulta per la conservazione dei monumenti[54]. Non essendo stato finora possibile rintracciare la lettera stessa, non si ha alcuna indicazione riguardo alla valutazione delle proposte del referendario per l'interno e ignoriamo pertanto i dettagli del dibattito che portò finalmente, nella seduta del 9 luglio 1810, all'emanazione di un "Regolamento sugli scavi archeologici e sulla conservazione dei monumenti nei dipartimenti di Roma e del Trasimeno" che riformava l'amministrazione delle antichità e belle arti[55].

---

[53] La proposta di datazione di questo documento, conservato in ASR, *Miscellanea del governo francese*, cass. 29, fasc. 24, già segnalato e ampiamente commentato da A. MARINO, *Cultura*.. cit., pp. 446-447, si basa sull'accenno al senato-consulto del 17 febbraio: «da ville de Rome ... aujourdhui assimilée aux autres villes de l'empire», come termine *a quo*, e quello relativo alla prossima introduzione della nuova legislazione doganale: «la legislation de nos Douanes ne mettra aucun obstacle à l'exportation des objets d'art», che consente di fissare come termine *ante quem* l'effettiva emanazione del Regolamento della nuova amministrazione delle dogane, avvenuta il 2 marzo 1810.

[54] ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati romani*, reg. 12, p. 127.

[55] *Ibidem*, cass. 32 e reg. n. 14, pp. 42-46: decreto n. 3482 del 9 luglio 1810, pubblicato in *Bollettino*... cit., XI, pp. 440-451; cfr. A. LA PADULA, *Roma e la regione*... cit., p. 91-92; R. SANTORO, *L'amministrazione*... citato.

Nel "Regolamento" trovava compiuta espressione il livello di consapevolezza storica, culturale ed amministrativa raggiunto dai Francesi che, nel recepire la legislazione pontificia in materia[56], la sistematizzavano e le fornivano il solido supporto di una nuova organizzazione burocratica, coerente con l'architettura generale dell'amministrazione dell'Impero. La recezione della legislazione pontificia inoltre avveniva alla luce di nuovi principi civili e politici fondamentali:

– l'interesse pubblico dei beni artistici, archeologici e storici, che si traduceva nelle attività di tutela dei beni e nel ruolo ispettivo di vigilanza affidato all'amministrazione dello Stato, nelle procedure di autorizzazione all'esportazione degli oggetti d'arte e nell'applicazione del diritto di prelazione a favore dello Stato in caso di vendita dei beni (artt. 9-13, 19-21, 23-25);

– la subordinazione dell'interesse privato a quello pubblico, particolarmente evidente nella procedura di rilascio delle licenze di scavo e nell'attività di vigilanza esercitata, affinché i privati autorizzati agli scavi rispettassero le norme di sicurezza e sanitarie durante l'esecuzione dei lavori (artt. 1-8);

– la rigida separazione fra funzioni esecutive (pianificazione, redazione dei preventivi, esecuzione dei lavori) e funzioni di verifica e controllo, il cui rispetto era assicurato con l'incompatibilità degli incarichi imposta ai membri della Commissione (art. 22).

Dà adito a qualche riflessione il modo in cui nel "Regolamento" veniva affrontata la questione, politicamente assai complessa, delle esportazioni di oggetti d'antichità e d'arte conservati in collezioni private: il diritto di prelazione da parte dello Stato era inserito nell'ambito dell'art. 6:

> Les auteurs des fouilles seront tenus d'adresser chaque semaine au préfet la déclaration des objets découverts. Ils ne pourront aliéner les objets découverts qu'après en avoir offert l'option au gouvernement au prix d'estimation,

ma la questione delle licenze d'esportazione veniva affrontata solo *en passant* nell'art. 23:

> Les demandes de permission de fouiller, d'exportation d'objets d'art, seront adressées à monsieur le préfet qui déléguera un des membres de la commission pour faire l'inspection, la visite des lieux ou des choses. Le préfet sur l'avis motivé du commissaire, mis au bas de la pétition signée par lui, accordera la permission s'il y a lieu.

[56] Nel preambolo si elencano «des réglemens publiés sur les objets d'arts d'antiquités en date du 21 mars 1622, 5 octobre 1624, 29 janvier 1646, 30 août 1655, 5 février 1686, 18 juillet 1701, 8 avril 1707, 21 octobre 1726, 10 septembre 1733, 5 janvier 1750, et 12 (sic) octobre 1802».

Nessun rilievo era attribuito al problema nei titoli, scomparivano i criteri di classificazione dei beni, veniva omesso qualsiasi accenno ad eventuali diritti d'esportazione e a sanzioni in caso di infrazione alla legge: il testo nulla conservava dell'incisività del decreto sull'esportazione e sulla conservazione degli oggetti d'arte e delle antichità proposto da Gérando sei mesi prima, ma neppure rifletteva l'impostazione del regolamento pontificio del 1802 che aveva messo la questione dell'esportazione al primo posto e si dilungava in una minuziosa e significativa enumerazione dei beni protetti. La lettura comparata dei testi lascia intravedere l'isolamento delle posizioni di Gérando e il suo non allineamento rispetto alla politica imperiale e chiarisce bene la reale, maggiore difficoltà di conciliare l'interesse universale della cultura e della scienza con gli interessi del mercato e dei privati in un regime d'impostazione liberista, piuttosto che nell'antico regime in cui tutte le esportazioni erano comunque controllate e l'interesse dello Stato coincideva con l'interesse del sovrano.

Ciò nonostante, al di là del testo di legge, l'attività delle istituzioni continuò a svolgersi secondo l'antica consuetudine e perciò sulle esportazioni delle opere d'arte si continuarono ad applicare i dazi già previsti dalla legislazione pontificia, secondo quanto si evince da una memoria del commissario Carlo Fea intitolata "Notizia dei dazi che si pagavano nelle Dogane di Roma sugli oggetti di belle arti e antichità nel Governo pontificio", diretta al prefetto Tournon nel 1811 per suffragare il rendiconto delle entrate e delle uscite della Commissione delle antichità e belle arti per l'anno 1810. Da tale rendiconto risulta inoltre che gli introiti ricavati dai diritti d'esportazione venivano reimpiegati per i lavori di manutenzione e restauro dei monumenti cittadini[57].

La Commission des monuments et des bâtiments civils dans le Departement de Rome (9 luglio 1810 - 4 maggio 1814). La nuova istituzione incaricata di attuare concretamente il "Regolamento" assumeva la significativa denominazione ufficiale di *Commission des monuments et des bâtiments civils dans le Département de Rome* (che però non riusciva a sostituire nell'uso quella precedente di Commissione dei monumenti ed antichità) ed era incardinata nella Prefettura[58]. Essa era formata

[57] ASR, *S. Congregazione del buon governo, Serie III*, b. 132: memoria con allegate «Nota di tutto il Dazio esatto dagli oggetti di belle arti, di quadri e marmi antichi che si sono estratti da Roma con licenza, pagando il 15. per cento i quadri, e un 18. i marmi, a tenore della stima degli assessori, cominciando il primo maggio 1810» e «Denari spesi per conto delle Antichità dall'Avvocato Carlo Fea, commissario delle medesime nello scorso anno 1810, col denaro ricavato dal dazio sui quadri e pietre antiche, dopo l'autorizzazione di S. E. il sig. Baron De Gerando, e S. E. il sig. Prefetto Baron di Tournon».

[58] L'amministrazione della Prefettura era articolata in divisioni: la nuova Commissione afferiva alla 2ª Divisione «Arti e scienze».

da tredici membri, di cui sei lo erano di diritto: il prefetto, conte Camille de Tournon, che ne era il presidente, il *maire*, principe Luigi Braschi Onesti, vicepresidente, un aggiunto delegato del *maire,* principi Gabrielli o Albani, l'ingegnere capo del Dipartimento, Andrea Vici, il direttore dell'Accademia di belle arti Guillaume Guillon Lethière, il professore titolare della cattedra di archeologia nell'Università «La Sapienza», Lorenzo Re. I rimanenti sette membri , scelti e nominati dalla Consulta con successivo decreto del 17 agosto, erano gli scultori Antonio Canova e Francesco Massimiliano Laboureur, l'ingegnere Raffaele Stern, i pittori Vincenzo Camuccini e Gaspare Landi, gli antiquari Filippo Aurelio Visconti, Carlo Fea e Giuseppe Antonio Guattani e l'architetto municipale Giovanni Battista Ottaviani[59].

L'attività della Commissione era regolata dal titolo quarto «Des fonctions de la commission» e si articolava nei seguenti punti:

– ispezione e sorveglianza sulla conservazione di tutti i monumenti, fabbriche civili, opere d'arte e in generale di tutto ciò che può interessare la storia, le arti e l'antichità;

– promozione di tutte le misure d'autorità necessarie per assicurare il rispetto dei detti beni o per fare punire, conformemente alle leggi, coloro che li avessero danneggiati[60];

– formulazione di proposte sul genere e sulla natura dei lavori necessari alla conservazione, ricostruzione o mantenimento di detti beni;

– approvazione dei piani e dei preventivi elaborati su sua proposta e sorveglianza della loro esecuzione;

– pagamento dei conti resi dagli imprenditori di detti lavori, fissazione e pagamento di tutte le spese del mantenimento dei guardiani dei detti monumenti e fabbriche civili;

– rilascio di parere tecnico sui permessi di scavo;

– rilascio di parere tecnico sulle licenze d'esportazione;

– ispezione sugli scavi sia nelle proprietà private che nei luoghi appartenenti allo Stato o alla Corona affinché fossero osservati i relativi regolamenti.

---

[59] ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 33, reg. n. 15, pp. 85-86: decreto n. 3795. La documentazione preparatoria del decreto si trova in ASR, *Miscellanea del governo francese*, cass. 29, fasc. 4; *S. Congregazione del buon governo, Serie III*, b. 132: lettera.

[60] Nel frattempo la pena detentiva di due anni prevista dal decreto del 14 aprile 1793 era stata modificata dall'art. 257 del Codice penale del 1810 in una detenzione da un mese a due anni e un'ammenda da cento a cinquecento franchi, cfr. *Bulletin*... cit., IV, p. 176, nota 2.

Il primo incarico della Commissione sarebbe stato quello di redigere:

– un piano generale ed un quadro dettagliato di tutti i monumenti dell'antichità d'interesse scientifico e artistico i cui costi di conservazione, di riparazione o di mantenimento dovevano essere addebitati in conto al Governo[61];

– un piano generale e un quadro dettagliato dei monumenti, edifici o costruzioni civili il cui mantenimento sarebbe stato addebitato al Comune o al Dipartimento.

Ciascuno dei due quadri avrebbe dovuto contenere l'indicazione dello stato di conservazione dei monumenti o edifici, la natura dei lavori necessari per il restauro o la conservazione di ciascuno, nonché la previsione della relativa spesa. La distinzione delle due categorie di monumenti ed edifici era richiesta dalla struttura generale della contabilità dell'Impero. La legge dell'11 frimaio anno 7° (1° dicembre 1798) divideva infatti le spese in cinque classi: le spese generali, sopportate da tutti i cittadini dell'Impero, le spese comunali, le spese municipali, le spese municipali e comunali riunite e le spese dipartimentali[62].

La Commissione avrebbe poi dovuto redigere il processo-verbale delle riparazioni da fare agli edifici e ai monumenti secondo un criterio di urgenza; il processo-verbale sarebbe stato quindi inviato, attraverso il *maire*, agli architetti municipali o dipartimentali, a seconda dei casi, incaricati di preparare i piani e i preventivi dei lavori.

Mentre ai membri della Commissione, in quanto investiti di funzioni di controllo, era interdetto di concorrere alla formazione dei piani e dei preventivi di lavori che sarebbero stati poi dati in appalto, la Commissione aveva la facoltà di far eseguire sotto la semplice direzione di uno o più dei suoi membri lavori, scavi, restauri o manutenzioni tutte le volte che fosse stato possibile ricorrere al lavoro dei forzati, o comunque fare a meno di un'aggiudicazione[63].

---

[61] Il carteggio relativo si trova in ASR, *S. Congregazione del buon governo, Serie III*, b. 132.

[62] Tra le spese generali vi erano quelle relative a costruzioni, grandi riparazioni e spese di primo stabilimento degli edifici consacrati ad un servizio pubblico; tra le spese comunali erano contemplate quelle per il mantenimento dell'orologio, delle fontane, de' mercati e degli altri edifici pubblici; le spese dipartimentali comprendevano fra l'altro quelle per il mantenimento degli edifici pubblici destinati ai tribunali, alle amministrazioni centrali, alle scuole centrali, alle biblioteche, al museo, al gabinetto fisico e di storia naturale e ai giardini botanici da esso dipendenti, cfr. *Bulletin...* cit., VIII, pp. 39-48 «Loi qui détermine le mode administratif des recettes et depenses départementales, municipales et communales».

[63] Sulla questione delle aggiudicazioni la Commissione espresse parere contrario in una relazione al prefetto, redatta sulla base di un precedente rapporto dell'architetto Ottaviani: ASR, *S. Congregazione del buon governo, Serie III*, b. 132: «Rapporto» di Giovanni Battista Ottaviani del 25 gennaio 1811 e «Rapporto della Commissione dei Monumenti a Sua Eccellenza il Signor Baron di Tournon Prefetto di Roma sul metodo delle riparazioni da farsi nelle Chiese» del 29 gennaio 1811.

La responsabilità politica e il ruolo di raccordo con i ministeri parigini era ancora svolto dalla Consulta (art. 26), ma le responsabilità amministrative si concentravano nella Prefettura attraverso i suoi due organi principali: il prefetto cui spettavano la regolamentazione delle materie affidate alla competenza delle municipalità, l'aggiudicazione dei lavori previa autorizzazione del Governo e l'approvazione dei rendiconti dei *maires*; il Consiglio di Prefettura che esercitava la giurisdizione sulle controversie tra gli imprenditori di lavori pubblici e l'Amministrazione[64].

Notizie sull'attività della Commissione si ricavano dalla documentazione conservata nella *Serie III* dell'archivio della *S. Congregazione del buon governo*, b. 132 in cui sono fra l'altro conservati, oltre al carteggio anche diversi processi-verbali delle sedute svoltesi dal 15 ottobre 1810 al 5 febbraio 1811[65]. Data la natura dipartimentale della Commissione, l'attività non era circoscritta, come nel caso delle altre istituzioni esaminate, alla città di Roma, ma si estendeva su tutto il territorio del Dipartimento e in taluni casi a tutti gli Stati romani come dimostrano, ad esempio, alcuni elenchi di oggetti di belle arti, redatti nel 1810 dagli antiquari Fea, Guattani e Visconti, relativi alle chiese di Corneto, Caprarola, Narni, Spello, Spoleto, Assisi, Grottaferrata, Frascati, Castel Gandolfo, Marino, Subiaco[66].

Nel 1811 la Commissione si fece promotrice di un nuovo decreto per la tutela degli affreschi. Il decreto emanato il 24 giugno proibiva ai privati l'asportazione di qualsiasi pittura da qualunque «fabricato, casa ed altro edificio in Roma e suo Agro», salvo licenza rilasciata dal prefetto[67].

Tutto il carteggio conservato, conferma quanto si rileva dall'analisi della normativa, e cioè l'analogia tra il sistema amministrativo così messo in atto con la struttura degli uffici centrali di Parigi, ai quali esso doveva correlarsi:

---

[64] I lavori pubblici – la cui giurisdizione in caso di controversia spettava quindi al Consiglio di Prefettura – erano quelli intrapresi da una pubblica autorità, i cui progetti fossero stati approvati dal Governo nelle forme prescritte e la cui esecuzione fosse sorvegliata da un agente delegato dall'autorità. Facevano parte di questa categoria di lavori: gli abbellimenti delle città, la costruzione di ponti destinati a creare una comunicazione fra più comuni, l'illuminazione delle strade, l'agibilità dei teatri, le fabbriche parrocchiali, mentre ne erano esclusi i lavori per la erezione di altari e gli interventi in chiese consacrate per l'uso interno di un ospizio.

[65] Sulla *Serie III* e sulla sua natura miscellanea, cfr. ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *L'archivio della S. Congregazione del buon governo (1592-1847). Inventario*, Roma 1956 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato XX).

[66] Cfr. *Bollettino*... cit., XIII, parte II, p. 470 e sgg.: regolamento sulla conservazione dei monumenti nei Dipartimenti di Roma e del Trasimeno.

[67] ASR, *S. Congregazione del buon governo, Serie III*, b. 132.

perciò anche nella Prefettura si ripeteva il dualismo, presente nel Ministero dell'interno, tra il *Bureau des ponts et chaussées* e la *Commission des monuments et des bâtiments civils dans le Departement de Rome* che si dividevano le competenze in materia di lavori pubblici[68].

Gli abbellimenti di Roma

La Commission chargée de faire éxecuter le projet de la promenade de la Porte du Peuple à Ponte Molle (21 luglio 1809 - 17 luglio 1811). La Commissione incaricata dell'esecuzione della passeggiata da Porta del Popolo a Ponte Molle, fu nominata il 21 luglio 1809. Era presieduta dal principe Luigi Boncompagni Ludovisi, e formata dai membri Palombi e d'Orimond, dagli architetti Raffaele Stern e Giuseppe Valadier e avrebbe dovuto amministrare le spese e sorvegliare i lavori per la sistemazione della zona antistante Ponte Molle (ora Ponte Milvio)[69]. Si trattava dunque di un'organismo municipale a carattere tecnico,

---

[68] Sulla struttura e l'importanza politica della *Direction* e del *Conseil des ponts et chaussées* del Ministero dell'interno e sul conflitto di competenze con il parallelo *Conseil des bâtiments civils* v. P. Morachiello - G. Teyssot, *Nascita della città di stato. Ingegneri e architetti sotto il Consolato e l'Impero*, Roma, Officina Edizioni, 1983; A. Guillerme, *Corps à corps sur la route, Routes et chemins au XIXe siècle*, Paris 1984, pp. 20-22; Id., *La formation des nouveaux édiles: ingénieurs des ponts et chaussées et architectes (1804-1815)*, in *Villes*... cit., pp. 35-57; G. Teyssot, *Types, programmes et régularités. La diffusion des principes architecturaux au sein du Consil des bâtiments civils sous le Consulat et l'Empire, ibid.*, pp. 231-245; infine, sui riflessi dell'esempio francese su questo ramo dell'ammministrazione tecnica pontificia nella Restaurazione cfr. il recente saggio di O. Verdi, *L'istituzione*... cit., pp. 191-220.

[69] *Bollettino*... cit., I, p. 405; F. Boyer, *L'architecte Giuseppe Valadier et le projet de la Villa Napoléon à Rome (1809)*, in «Rèvue des Études Italiennes», janvier-mars 1931; Id., *Progetti per la Villa Napoleone a Roma*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», IV (1957), 1-4, pp. 15-18; Id., *Le monde des Arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1969, pp. 281-315; A. La Padula, *Roma 1809-1811*... cit., pp. 15-16; Id., *Roma e la regione*... cit., p. 88-89; A. Marino, *Cultura*... cit., pp. 443-471; C. Nardi, *Napoleone*... cit., pp. 151-155; M. Natoli, *Raffaele Stern e l'allestimento degli appartamenti imperiali al Quirinale*, in *Il palazzo del Quirinale, il mondo artistico a Roma nel periodo napoleonico*, a cura di M. Natoli, M. A. Scarpati, I, Roma 1989, pp. 1-141, specialmente pp. 15-27; M. de Vico Fallani, *Storia dei giardini*... cit., pp. 284-286. Francesco Palombi aveva fatto la sua fortuna durante la Repubblica Romana come fornitore di legname ed era membro del Senato di Roma, cfr. R. De Felice, *La vendita*... cit., pp. 55, 91, 98, 182; *Bollettino*... cit., II, p. 555. D'Orimond risulta fra gli addetti all'amministrazione della città; in particolare fu incaricato dell'organizzazione della festa dell'imperatore, cfr. ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 4 e reg. 4, pp. 49-57: "Stato dei mandati spediti durante il mese di agosto 1809", allegato al rapporto del referendario per le finanze Janet, presentato alla Consulta il 5 settembre 1809.

del tipo di quelli previsti dalla già citata legge 16 settembre 1807 relativa al prosciugamento delle paludi ed altri lavori pubblici[70]. L'attività della Commissione si riallacciava ad un progetto presentato già nel 1805 dal Valadier che dopo il restauro di Ponte Milvio aveva immaginato la creazione della «grandiosa passeggiata del Campo Marzio». Il compito della Commissione denominata anche «des embellissements de la ville de Rome» e ampliata con l'aggiunta del nuovo membro signor Settimio Bischi[71], divenne in seguito quello di eseguire un progetto molto più ambizioso relativo alla costituzione di una passeggiata pubblica denominata «Ville Napoléon» tra Ponte Molle e Piazza del Popolo[72]. La decisione fu assunta dopo un dettagliato rapporto presentato dal referendario Gérando durante la seduta del 10 agosto, nel quale erano esposti i motivi che consigliavano l'approvazione del piano presentato dalla Commissione stessa[73]. L'impegno finanziario era valutato attorno alle 105.470 piastre (pari a 564.264 franchi e 50 centesimi), di cui 52.020 sarebbero servite al pagamento delle indennità per i terreni che si sarebbero dovuti acquisire dai proprietari privati, 19.800 era il valore dei terreni appartenenti a diverse congregazioni religiose e 33.600 sarebbero state assorbite dalla mano d'opera e dalle piantumazioni. Il progetto fu inviato a Parigi per l'approvazione imperiale.

---

[70] La legge del 16 settembre 1807 «relative au desséchement des marais ecc.» aveva previsto la nomina di commissioni speciali per sovrintendere ai lavori pubblici e aveva fissato una serie di procedure con particolare riferimento al prosciugamento delle paludi, alla navigazione, alle strade, ai ponti, alle piazze e viali delle città, alle dighe e agli interventi per la salubrità delle comuni, cfr. *Bulletin*... cit., XI, pp. 189-212.

[71] *Bollettino*... cit., II, pp. 488-489. Settimio Bianchi possidente di Tivoli si era messo in luce durante la Repubblica Romana, cfr. R. DE FELICE, *La vendita*... cit., pp. 38 e 150.

[72] A. LA PADULA, *Roma e la regione*... cit., p. 89; M. DE VICO FALLANI, *Storia dei giardini*... cit., p. 13: «Prima di Napoleone I, l'idea del giardino era del tutto estranea agli amministratori pontifici: gli unici alberi che si piantavano erano quelli lungo le strade o nelle piazze, che svolgevano una funzione solo in parte affine a quella dei giardini e della tipologia intermedia delle passeggiate, del tutto estranea alla natura di origine illuministica di questi ultimi»; A. CAMPITELLI, *Alberate a Roma dal dominio francese alle celebrazioni del 1911*, in «Storia dell'urbanistica», n. s. II (1996), pp. 58-67.

[73] ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati romani,* cass. 2 e reg. 3, pp. 126-128: rapporto e decreto n. 46, cfr. A. LA PADULA, *Roma e la regione*... cit., pp. 89 e 98-99, note 18 e 20, dove sono pubblicati il rapporto (parziale) e il decreto. Sui progetti presentati alla Consulta ed ora conservati in altri istituti, v. F. BOYER, *L'architecte*... cit.; ID., *Progetti*... cit.; A. LA PADULA, *Roma 1809-1811*... cit.; ID., *La Villa Napoleone*... cit.; ID., *Roma e la regione*... cit.; E. DEBENEDETTI, *Valadier e Napoleone: diario architettonico*, in *Villes*... cit., pp. 519-551; M. DE VICO FALLANI, *Storia dei giardini*... cit., pp. 284-285 e figg. 264-271.

Per amministrare il *budget* di 1500 scudi (pari a 8025 franchi) del quale la Commissione sarebbe stata dotata[74] e in vista delle ingenti spese previste soprattutto per gli espropri necessari alla realizzazione dei giardini, che avrebbero gravato sul bilancio della città, si sentì subito l'esigenza di nominare un agente responsabile della contabilità e di stabilire una procedura che ne garantisse il controllo[75]. Secondo questo regolamento emanato il 28 luglio 1809[76], la cassa della Commissione sarebbe stata tenuta da un agente contabile che avrebbe provveduto a pagare i mandati emessi dal presidente, dietro presentazione di uno stato dei lavori o della quietanza delle forniture, certificati dall'architetto o dal capocantiere. Mensilmente sarebbe stato presentato al referendario per le finanze un rendiconto delle somme ricevute, dei mandati pagati e del residuo di cassa e al presidente della Consulta uno specchio dei lavori terminati o proseguiti durante il mese. La verifica di cassa era affidata al presidente della Commissione che doveva firmare e controfirmare gli appositi registri che alla fine di ogni mese sarebbero stati approvati con decreto dal referendario per le finanze, Janet.

Il 1° settembre, sulla base della perizia e della relazione presentate dalla Commissione, la Consulta determinò l'importo dell'indennità spettante ai proprietari dei terreni interessati dal progetto, che sarebbe ammontata a centosettantuno scudi e sei baiocchi in totale[77].

Tutto dunque era predisposto, ma Napoleone negò la sua approvazione[78]. La Commissione non fu soppressa, tuttavia per dare inizio ai lavori, si sarebbe atteso più di un anno, quando – avviata ormai la vendita dei beni ecclesiastici – si sarebbe finalmente dissolto ogni dubbio residuo anche sul

---

[74] ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati romani,* reg. 2, p. 199: decreto n. 332 del 29 luglio 1809; reg. 4 pp. 48-49: rapporto sulle entrate e sulle uscite presentato dal referendario per le finanze Janet il 5 settembre 1809, all'interno del quale figura anche il conto relativo all' «Entretien et Embelissement de la ville de Rome» con l'iscrizione di un mandato di 1500 scudi pari a 8025 franchi a favore del principe Boncompagni Ludovisi, presidente della Commissione.

[75] L'art. 45, tit. X «De l'organisation et attributions des commissions spéciales», della legge del 16 settembre 1807 prescriveva: «Les formes de la réunion des membres de la commission, la fixation des époques de ses séances et des lieux où elles seront tenues, les règles pour la présidence, le secrétariat et la garde des papiers, les frais qu'entraineront ses operations, et enfin tout ce qui concerne son organisation, seront déterminés, dans chaque cas par un réglement d'administration publique», cfr. *Bulletin...* cit., XI, p. 206.

[76] *Bollettino...* cit., II, pp. 488-491.

[77] ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati romani,* cass. 4 e reg. 4, p. 10: decreto n. 682 del 1° settembre 1809, con allegata perizia trasmessa l'8 agosto dalla Commissione a De Gerando.

[78] L. MADELIN, *La Rome de Napoleon...* cit., p. 45 e p. 208.

destino dei terreni appartenenti a diverse congregazioni religiose, interessati dal progetto.

Giunta al termine del proprio mandato, grazie ai nuovi elementi di valutazione disponibili, a seguito dell'ormai avviata dismissione del patrimonio ecclesiastico, il 24 dicembre 1810 la Consulta straordinaria emanava un nuovo decreto sulla procedura d'avvio dei lavori per la realizzazione del progetto presentato più di un anno prima dalla *Commission des embellissements*, rispetto al quale il prefetto assumeva la responsabilità amministrativa e il *maire* e i suoi architetti quella tecnico-operativa[79]. Gli architetti municipali erano incaricati di redigere un regolare preventivo, accompagnato da un piano e da una stima delle spese necessarie per la realizzazione di una passeggiata da Ponte Molle a Piazza del Popolo. Inoltre era richiesta una nuova stima delle case e dei terreni che avrebbero dovuto essere acquisiti[80]. Si prevedeva di iniziare i lavori nel 1811, incominciando dai viali del giardino dipendente dalla parrocchia di S. Maria del Popolo e in particolare mettendo il giardino in comunicazione con Trinità dei Monti.

Commission des embellissements (27 luglio 1811 - 4 maggio 1814). Non mi dilungherò particolarmente sulla *Commission des embellissements*, poiché essa è già stata ampiamente trattata nello studio di Attilio La Padula che, in appendice alla propria ricerca, ha fra l'altro pubblicato la trascrizione dei verbali delle sedute tratti dal *Registro dei decreti*[81].

La Commisssione, istituita con decreto imperiale il 27 luglio 1811, pubblicato sul Giornale del Campidoglio il 7 agosto dello stesso anno, ricorda soltanto nel nome quella descritta nel paragrafo precedente infatti ad essa veniva affidata la direzione di una lunga serie di lavori minutamente elencati nell'art. 1[82]:

(...) scavi per la scoperta delle antichità, (...) miglioramento della navigazione, (...) costruzione di un nuovo ponte sul sito in cui era quello di Orazio Coclite, (...) dar termine al Ponte Sisto, (...) ingrandimento ed (...) abbellimento delle Piazze Trajana, e del

[79] ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 39 e reg. n. 19, pp. 304, 320-321: decreto n. 5079.

[80] Il 18 marzo 1810 era stata pubblicata una nuova legge sulle espropriazioni per pubblica utilità, che riformava la precedente del 1807, cfr. *Bulletin*... cit., XI, pp. 523-530 «Loi sur les expropriations pour cause d'utilité publique».

[81] ASR, *Commissione degli abbellimenti di Roma*, reg. 1: «Registro dei decreti», 1811-1814; cfr. A. LA PADULA, *Roma e la regione*... cit., pp. 105-194, 221-272; M. NATOLI, *Raffaele Stern*... cit., pp. 27, 32-34; M. DE VICO FALLANI, *Storia dei giardini*, cit., pp. 88-91, 223-225 284-286, 358-359.

[82] ASR, *Commissione degli abbellimenti di Roma*, reg. 1: «Registro dei decreti», 1811-1814, cc. 1-2.

Panteon, (...) costruzione di un Mercato (halle) e di due Beccherie, (...) stabilimento di una Passeggiata dalla parte della Porta del Popolo ed un'altra sulla periferia del Foro, del Colosseo, e del Monte Palatino, (...) stabilimento di un Giardino Bottanico.

Essa era composta dal prefetto del Dipartimento di Roma Camille de Tournon, dall'intendente della corona Martial Daru, dal *maire* di Roma Luigi Braschi Onesti e si riuniva ogni lunedì presso la Prefettura. L'assegnamento annuo per l'esecuzione dei lavori era di un milione e gravava per metà sui redditi della città e per metà su quelli del Demanio straordinario[83]. Alle riunioni spesso il prefetto ed il *maire* erano rappresentati rispettivamente dal primo consigliere di Prefettura Luigi Marini e dall'aggiunto principe Pietro Gabrielli. L'organico della Commissione, inizialmente, era costituito da[84]:

- un segretario: Antonin Bernardy de Sigoyer,
- un ispettore ai lavori: Giulio Camporese, sostituito poi da Clemente Giardini,
- due architetti: Giuseppe Valadier, Giuseppe Camporese,
- un contabile e pagatore: Vincenzo Ghirelli,
- tre commessi: Bartolommeo Ermini, Luigi Filetti, Clemente Biagioli,
- due magazzinieri: Luigi Cattaneo, conte Clemente Olignani,
- due misuratori: Macario Marmorelli, Giuseppe Bernasconi,
- un chirurgo: Giuseppe del Medico,
- un guardiano: Giuseppe Groi,
- un portiere: Antonio Faberi.

[83] Martial Daru era giunto a Roma nel mese di marzo. La Corona era un'amministrazione particolare direttamente dipendente dall'imperatore, sotto la cui gestione ricadeva anche il demanio straordinario cioè i «domaines et biens mobiliers et immobiliers que l'Empereur, exerçant le droit de paix et de guerre, acquiert par des conquêtes ou des traités, soit patents, soit secrets» e dei cui fondi l'imperatore poteva disporre fra l'altro «pour élever des monumens, faire faire des travaux publics, encourager les arts et ajouter à la splendeur de l'empire», cfr. *Bollettino...* cit., vol. V , pp. 206-237: «Senatus-consulte du 30 janvier 1810, relatif à la dotation de la couronne, etc.», in particolare Tit. 2 «Du domaine extraordinaire», artt. 20-21.

[84] ASR, *Commissione degli abbellimenti di Roma*, reg. 1: «Registro dei decreti», 1811-1814, c. 12.

Tale organico l'8 maggio 1813 fu ampliato, quando – su proposta dell'ispettore generale *des Bâtiments civils*, Guy de Gisors, giunto in missione a Roma il 7 febbraio insieme all'architetto di sua maestà l'imperatore Louis Martin Berthault[85] – venne approvato un nuovo e più dettagliato regolamento organico redatto dal barone Daru, nel quale furono esattamente specificate le mansioni di ciascun funzionario[86]. Le aggiunte rispetto allo schema precedente furono le seguenti:

– un controllore dei conti:	Clemente Giardini,
– quattro commessi:	Luigi Filetti, Bartolommeo Ermini, Clemente Biagioli, Agostino Simonetti,
– due ispettori dei lavori:	Filippo Stefanoni, Faustino Sterbini,
– due guardamagazzini:	Clemente Signani, Francesco Longhi,
– quattro commissari di polizia:	Giuseppe Lostinek, Silvestro Tomasselli, Giuseppe Bruscolini, Lorenzo Costa,
– due guardie militari:	Giuseppe Kost, Giovanni Battista Reiman,
– un solo guardiano-portiere:	Giuseppe Groi.

Il lungo regolamento risulta prezioso per ricostruire nel dettaglio funzioni, procedure e tipologia della documentazione prodotta e conservata nell'archivio della Commissione:

– a cura del segretario:	registro dei decreti della Commis-sione, registro delle entrate e delle uscite generali, registro della corrispondenza;

[85] *Ibid.*, b. 9, fasc. 7; *S. Congregazione del buon governo, Serie III*, b. 132. Sui motivi della missione v. A. LA PADULA, *Roma e la regione...* cit., pp. 113-115.

[86] ASR, *Commissione degli abbellimenti di Roma*, reg. 1: «Registro dei decreti», 1811-1814, cc. 79-87.

– a cura del controllore dei conti:	giornale di tutte le operazioni, registro delle entrate e delle uscite sui fondi rimessi agli impiegati per ordine della Commissione, registro delle entrate provenienti dalla vendita dei materiali venduti, registro della corrispondenza;
– a cura del pagatore:	registro-giornale, registro di cassa, registro della corrispondenza;
– a cura del controllore dei lavori:	registro-controllo di tutti gli individui ammessi ai lavori (cognome, nome, età, sesso, natura del loro impiego, data della loro dimissione, mutamenti d'incarico), registro-giornale delle sue operazioni, registro dei preventivi e memorie approvate per essere ordinati dalla Commissione; registro degli oggetti d'arte e d'antichità trovati e che debbono essere consegnati alla Corona, registro dei risultati dei lavori, registro della corrispondenza;
– a cura degli architetti:	registro generale delle operazioni, registro particolare dei preventivi e memorie pagate da loro, registro della corrispondenza;
– a cura degli ispettori:	registro degli assunzioni, registro della corrispondenza;
– a cura dei misuratori-verificatori:	registro della cubatura e dell'escavazione delle terre, registro della corrispondenza;

– a cura dei guardamagazzini:	registro di magazzino (natura, numero, peso, stato di degrado o di conservazione, destinazione degli oggetti entrati nei magazzini), registro della corrispondenza;
– a cura del guardiano-portiere:	registro delle consegne;
– a cura del chirurgo:	registro delle visite;
– a cura del commissario di polizia:	registro delle disposizioni prese per reprimere i disordini e dei processi-verbali.

L'attività della Commissione non cessò, ma continuò anche durante il Governo napoletano (23 gennaio - 4 maggio 1814). In questo periodo i membri della Commissione erano: il principe Chigi, prefetto e presidente, il principe Luigi Boncompagni Ludovisi, duca di Sora, *maire* e vice-presidente, il marchese Bolognetti; al posto di Sigoyer, rientrato in Francia, fungeva da segretario Settimio Bischi. Dopo la fine della dominazione francese, l'istituzione fu mantenuta anche nel restaurato Stato pontificio con il nome di Commissione speciale per gli ornamenti della città[87].

Le chiese di Roma

La Commission chargée de pourvoir à la conservation des objets d'art qui se trouvent dans les couvents supprimés du territoire de la ville de Rome (15 giugno 1810 - 31 dicembre 1810). Nel 1810 l'attività dell'amministrazione francese fu pressoché monopolizzata dalla questione della soppressione degli stabilimenti religiosi decretata nel mese di maggio[88], e dalla liquidazione del debito pubblico avviata con il

[87] La Commissione pontificia era formata dal cardinale Agostino Rivarola (presidente della Commissione di Stato) presidente; da monsignor Rusconi (deputato provvisorio alla Presidenza dei lavori pubblici) membro; dal duca Ercolani (tesoriere provvisorio); l'organico era formato da: Agostino Simonetti (commesso); Luigi Valadier (ispettore ai lavori); Filippo Stefanoni (ispettore ai lavori); Faustino Sterbini (ispettore ai lavori); Francesco Longhi (magazziniere); Clemente Biagioli (commesso); Silvestro Tomasselli (commissario di Polizia); Giuseppe Bruscolini (commissario di polizia); Lorenzo Costa (guardia militare), Giuseppe Kost (guardia militare); Giovanni Battista Reiman (guardia militare).

[88] *Bollettino...* cit., IX, pp. 145-183: decreto imperiale del 7 maggio e decreto attuativo della Consulta del 28 maggio 1810. Sull'argomento cfr. P. Buonora, *L'incameramento dei beni dei con-*

decreto imperiale del 5 agosto[89]. Questi due eventi che a Roma rivestivano carattere di eccezionalità, in quanto l'operazione avrebbe coinvolto un patrimonio immobiliare pari a più di un terzo delle case della città, valutato 148 milioni di franchi[90], ebbero notevoli ripercussioni anche sulla gestione del patrimonio artistico e culturale, poiché il decreto applicativo del 28 maggio disponeva che, in vista del sequestro di tutti i beni mobili e immobili appartenenti alle corporazioni religiose fissato per il 15 giugno, su proposta del prefetto fosse formata una nuova commissione incaricata di sorvegliare e dirigere la scelta ed il trasporto al Museo del Campidoglio, degli oggetti d'arte – quadri, statue, medaglie, ecc. – esistenti nei conventi soppressi e che potevano esserne distolti senza danno. Il timore di esportazioni clandestine di oggetti d'arte per opera dei membri delle corporazioni religiose in via di soppressione aveva indotto il referendario per le finanze Janet ad allertare già il 10 maggio tutti gli uffici doganali[91], e il 1° giugno venne tempestivamente istituita la *Commission chargée de pourvoir à la conservation des objets d'art qui se trouvent dans les couvents supprimés du territoire de la ville de Rome*, presieduta dal direttore dell'Accademia imperiale di belle arti Guillaume Guillon Lethière e composta dal conservatore del Museo capitolino Agostino Tofanelli, da Bonnefond, Giuseppe Antonio Guattani e Carlo Fea, antiquari[92]. Il 9 luglio fu aggiunto un altro membro nella persona del signor Paris[93]. Di ciascun oggetto prelevato la Commissione avrebbe dovuto redigere, in doppia copia, un verbale sottoscritto dal superiore del convento, dal direttore dell'Accademia di pittura di Francia, da un membro del Consiglio municipale e da un delegato della *Régie des domaines*; la prima copia sarebbe stata rimessa agli archivi della Prefettura e l'altra al conservatore del Museo del Campidoglio. La scelta degli oggetti d'arte conservati nelle chie-

venti romani nella vita della città e nei progetti di trasformazione urbana, in *Villes et territoire...* cit., pp. 473-497. Alla fine dell'anno il prefetto Tournon dichiarava infatti: «Le Bureau des Domaines a eu cette année un travail immense pour la prise de possession das biens des ordres religieux supprimés», ASR, *Miscellanea del governo francese*, cass. 3, fasc. 61 "Compte rendu de l'Administration pendant 1810": rapporto presentato dal prefetto alla Consulta straordinaria il 30 dicembre 1810.

[89] *Ibid.*, XI, p. 470; XIII, p. 170; ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati romani*, reg. 19, p. 178: approvazione degli stati dei beni destinati all'ammortamento del debito pubblico.

[90] I dati sono forniti da P. BUONORA, *L'incameramento* cit., pp. 475-476.

[91] ASR, *Miscellanea del governo francese*, cass. 18, fasc. 6: lettera del direttore delle Dogane al referendario per le finanze datata 11 maggio 1810.

[92] ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati romani*, reg. 13, p. 15: decreto n. 3103; cass. 34 e reg. 15, pp. 168-169: decreto n. 3886 del 31 agosto 1810.

[93] *Ibid,* cass. 32 e reg 14: decreto n. 3484.

se dipendenti dai conventi soppressi, era però rinviata al momento in cui la Consulta avesse deliberato definitivamente su quelle destinate ad essere mantenute come parrocchie e sulla loro custodia[94]. In effetti, l'8 ottobre Gérando presentò un rapporto nel quale proponeva una classificazione delle chiese in base al loro interesse storico-artistico (v. *infra*), demandando alla Commissione dei monumenti ed antichità (o anche *des monuments et bâtiments civils*) il compito di redigerne un elenco. Il 21 dicembre veniva approvato l'elenco delle chiese da conservare a spese della città, ad esclusione delle chiese parrocchiali e di quelle delle confraternite e degli stabilimenti non soppressi, sulle quali la municipalità avrebbe comunque esercitato la propria sorveglianza[95].

La *Commission chargée de pourvoir à la conservation des objets d'art qui se trouvent dans les couvents supprimés du territoire de la ville de Roma* svolse il compito conferitole in maniera incompleta, infatti già nel rapporto presentato alla Consulta il 30 novembre, per rispondere ad una precisa richiesta del ministro degli interni, Gérando era stato costretto ad ammettere di non aver ancora ricevuto alcuna notizia dal prefetto e nella seduta del 24 dicembre la situazione risultava immutata[96].

Commission chargée de l'administration provvisoire des établissements étrangers existants dans la Ville de Rome (24 dicembre 1810 - 4 maggio 1814). La riorganizzazione delle amministrazioni degli stabilimenti francesi e stranieri a Roma era stata affrontata a più riprese dal referendario per le finanze Janet, nell'ambito delle proprie attribuzioni, fin dal 1809[97]. In particolare, nella seduta del 6 novembre egli aveva presentato un rapporto dedicato agli edifici di Roma appartenenti alla Francia[98], poi il 13 febbraio 1810 aveva illustrato la situazio-

[94] La legge del 18 germile anno 10° (8 aprile 1802), Sezione II «De la circoscrption des paroisses», artt. 60-63, aveva stabilito che vi fosse almeno una parrocchia in ogni Giustizia di pace e che, al bisogno, potessero esservi stabilite delle succursali previa autorizzazione del Governo, *Bulletin...* cit., IX, pp. 221-234.

[95] ASR, *Miscellanea del governo francese*, cass. 29, fasc. 23 «Roma - Chiese da conservare per considerazione d'arte - 1810»: «Tableau des eglises à conserver dans la ville de Rome», s.d., firmato da Miollis, De Gerando, dal Pozzo.

[96] ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 39, reg. n. 18, pp. 420-427: rapporto; reg. n. 19, p. 304: verbale.

[97] Nella seduta del 28 agosto 1809 Miollis aveva affidato «(...) a Janet i progetti di organizzazione delle finanze e delle nuove imposizioni fiscali, oltre al recupero degli antichi tributi, la sorveglianza e gli ordinativi delle spese civili e militari, i resoconti contabili in genere, il recupero di tutte le entrate e le spese». Su questo membro della Consulta v. C. NARDI, *Napoleone...* cit., pp. 27-30 e 98-99.

[98] ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati romani*, reg. n. 6, pp. 151-155.

ne degli stabilimenti francesi e di quelli stranieri, esprimendo nelle conclusioni la propria personale opinione sull'opportunità di cambiarne e unificarne la destinazione[99]. La lunga relazione si apriva con la constatazione dell'incompletezza delle informazioni raccolte, causata dall'atteggiamento degli amministratori di quei patrimoni, restii a fornire la documentazione richiesta e, piuttosto, inclini a distogliere l'attenzione dell'amministrazione per evitare più approfondite ricerche. Ciò nonostante sulla base dei documenti raccolti, Janet presentava l'elenco di tutti gli stabilimenti francesi (Parrocchia di S. Luigi, Trinità dei Monti, S. Dionigi alle Quattro Fontane, S. Claudio dei Borgognoni, S. Nicola dei Lorenesi, S. Giuliano dei Fiamminghi, la chiesa dei Piemontesi, la chiesa della Vergine dei Transalpini, S. Giovanni dei Genovesi, il Collegio dei Liegesi, la Casa di Loreto, S. Giovanni dei Fiorentini) e degli stabilimenti di altre nazioni (Ospedale di S. Maria dell'Anima dei Tedeschi, Collegio dei Maroniti, chiesa e compagnia di S. Faustino e Giovita dei Bresciani, Collegio d'Irlanda, S. Girolamo degli Slavi, S. Antonio dei Portoghesi, S. Giacomo degli Spagnoli, ecc.), delineando per ciascuno qualche notizia storica e sintetizzando lo stato delle rendite e delle spese. Nelle «Osservazioni generali» con cui concludeva il rapporto, egli avanzava una proposta di destinazione perfettamente in linea con le posizioni espresse in quello stesso periodo dal collega Gérando[100]. Ancora una volta, attraverso il suggestivo parallelo tra gli antichi pellegrini devoti alla tomba degli apostoli e gli studenti stranieri devoti all'arte, veniva riproposta l'idea di una nuova Roma «santuario» laico degli studi e della cultura:

(...) les précieux monumens que recueille cette cité elle même indiquent les elemens de la nouvelle vie qu'elle doit recevoir (...) L'Europe entière est attentive au sort qui est reservé à l'ancienne Capitale du Monde... Ce serait donc un bel emploi des dons que la pieté a conservés, si par une nouvelle destination ses beaux arts devenaient héritiers du patrimoine que dans d'autres moeurs nos ancêtres offrirent aux pelérins et aux voyageurs qui la dévotion amenent au Tombeau des Apôtres... Les revenus des Etablissements dégagés de toute charges qui étaient primitivement unies aux pratiques religieuses pourraient servir à fonder à Rome des bourses pour des élèves et, si l'on voulait donner un nouveau témoignage d'égards pour la source d'où sont provenus les biens, la Majesté pourrait spécialement affecter les nouvelles dotations au profit des contrées aux quelles les fondations devaient profiter.

---

[99] *Ibid.*, cass. 21 e reg. 9, pp. 119-151: rapporto.

[100] C. NARDI, *Napoleone*... cit, p. 98, ricorda come De Gerando e Janet avessero già condiviso nel 1808 la significativa esperienza della Giunta straordinaria toscana con evidenti riflessi sull'attività poi svolta a Roma.

La proposta, benché suggestiva, non ebbe alcun seguito e soltanto al termine del proprio mandato, il 24 dicembre 1810, su indicazione del ministro del culto, la Consulta decise di istituire una Commissione incaricata di assumere in via provvisoria l'amministrazione del patrimonio degli stabilimenti stranieri e in particolare la conservazione delle chiese di S. Apollinare, S. Giovanni de' Fiorentini, S. Salvatore in Lauro, S. Maria in Campo Santo, S. Gregorio Illuminatore, Oratorio de' Fiorentini, S. Anna de' Bresciani, S. Giovanni de' Genovesi, S. Maria dell'Anima, S. Maria della Purificazione[101]. La Commissione sarebbe stata composta dal prefetto di Roma, in qualità di presidente, dal *maire*, come vice-presidente, e dai membri De l'Estoche, Colonna, De Bonnefond, Nicolai (già commissario della Camera apostolica), Celestini (consigliere alla Corte imperiale) e Luigi Marini (primo consigliere di Prefettura). In attesa di nuove disposizioni gli stabilimenti stranieri avrebbero continuato a utilizzare i propri beni per gli scopi stabiliti al momento della loro istituzione[102].

La Commissione delle chiese (3 maggio 1811 - 4 maggio 1814). La questione della conservazione delle chiese di Roma era stata affrontata tempestivamente dalla Consulta straordinaria che già alla fine del proprio mandato avava acquisito i dati necessari per impostare le linee politiche fondamentali dell'amministrazione di questo settore.

L'8 ottobre 1810 Gérando aveva presentato un primo rapporto sulle chiese annesse ai conventi soppressi, a sostegno della necessità di provvedere alla loro integrale conservazione. Come d'abitudine egli proponeva una classificazione:

– classe 1ª - le catacombe (S. Callisto, Priscilla, S. Saturnino, S. Ermete, S. Marcellino);

– classe 2ª - i templi del paganesimo convertiti in chiese cristiane (S. Maria in Cosmedin, S. Teodoro, SS. Cosma e Damiano, S. Maria Egiziaca, S. Lorenzo in Miranda, S. Maria del Sole, S. Maria degli Angeli, S. Bernardo, S. Urbano alla Caffarella, S. Stefano Rotondo, S. Pietro in Carcere, S. Nicola in Carcere);

– classe 3ª - le chiese antiche che risalgono alla prima epoca della storia del cristianesimo (S. Prisca, S. Pudenziana, S. Prassede, S. Cecilia, S. Pancrazio,

[101] ASR. *Commissione per la conservazione delle chiese di Roma*, b. 1, "Atti generali - 1810": elenco delle chiese escluse dal bilancio della Commissione, s.d.

[102] ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati romani*, cass. 39 e reg. 18, p. 324: decreto n. 5085.

S. Silvestro e S. Martino ai Monti, S. Maria in Trastevere, S. Clemente, SS. Nereo e Achilleo, S. Crisogono, S. Sabina, S. Balbina, S. Silvestro in Capite, S. Susanna, S. Lorenzo e Damaso, S. Lorenzo in Lucina, S. Antonio Abbate, S. Bibiana, S. Alessio e Bonifacio sul Monte Aventino, S. Angelo in Pescaria, S. Gregorio Montecchio, S. Adriano in Campo Vaccino, S. Gregorio in Velabro, S. Spirito in Sassia, S. Michele in Sassia, S. Vincenzo ed Anastasio, San Giovanni a Porta latina, S. Saba, S. Francesca Romana);

– classe 4ª - le chiese moderne che per la bellezza della loro architettura sono veri monumenti d'arte (S. Pietro in Montorio, S. Agostino, S. Maria di Loreto de' Fornari alla Colonna Traiana, la chiesa della Certosa, S. Maria Maggiore, S. Ignazio, il Gesù, S. Maria in Navicella, S. Andrea della Valle, la Chiesa Nuova, S. Maria Maddalena, S. Maria della Vittoria);

– classe 5ª - le chiese contenenti affreschi, mosaici, pavimenti, tombe, colonne, monumenti o ornamenti inamovibili, ecc., di gran pregio (mosaici: due oratori in S. Giovanni in Laterano, S. Marco, S. Maria nuova in Campo Vaccino; affreschi: tre piccole chiese vicino a S. Gregorio, S. Maria della Pace, la Trinità dei Monti, S. Pietro in Vincoli, ecc.);

– classe 6ª - le chiese che, benché racchiudano oggetti interessanti come quadri, statue, marmi, possono tuttavia esserne spogliate senza un grave inconveniente per lo studio della storia e delle arti.

Inoltre egli avanzava le seguenti proposte operative:

– la riapertura al culto delle chiese da conservare (prime cinque classi) con l'assegnazione a ciascuna di un cappellano «à fin que l'église puisse être habituellement ouverte aux curieux, que l'air y puisse circuler, que la propréte y soit entretenue, et à fin que ces monuments puissent conserver le caractère par lequel ils ont été conçus»;

– l'incarico alla Commissione dei monumenti ed antichità di redigere un quadro esatto e motivato delle chiese che richiedono di essere conservate, con il preventivo della spesa annuale necessaria;

– l'immediato stanziamento di fondi per il mantenimento delle chiese nell'ultimo trimestre del 1810.

Nella seduta del 22 ottobre le proposte del referendario erano state approvate dal presidente della Consulta Miollis che disponeva affinché i prefetti dei due Dipartimenti si attivassero per attuarle[103].

[103] *Ibid.*, cass. 35 e reg. n. 17, p. 223.

Già entro il mese di novembre, la Commissione aveva intanto redatto il quadro delle chiese di Roma, ma Gérando insoddisfatto lo aveva rinviato al prefetto, perché venisse modificato e completato. In attesa di ricevere il documento definitivo, però, egli presentava comunque alla Consulta un preventivo di 37.046 franchi e 52 centesimi per le riparazioni più urgenti[104]. Il 17 dicembre faceva seguito al primo un altro preventivo riguardante 19 chiese bisognose di riparazioni urgenti per una spesa totale di 11.727 franchi e 2 centesimi, che veniva approvato con il decreto n. 4974[105]. L'elenco delle chiese da conservare a spese del governo veniva infine approvato il 21 dicembre 1810 e comprendeva[106]:

1. Sta. Croce in Gerusalemme
2. St. Pietro in Vincoli
3. Sta. Pudenziana
4. St. Clemente
5. SSti. Pietro e Marcellino
6. St. Antonio Abbate
7. Sta. Maria degli angeli (la chartreuse)
8. SSti. Cosma e Damiano
9. Sta. Francesca Romana
10. St. Adriano
11. Sta. Maria della Vittoria
12. Sta. Maria Maddalena
13. St. Silvestro in Capite
14. Sta. Maria in Vallicella
15. St. Alessio
16. Sta. Sabina
17. Sta. Maria d'Ara Coeli
18. St. Gregorio e chiesa annessa
19. SSti. Vincenzo, ed Anastasio (Paroisse)
20. St. Bernardo a Termini
21. St. Paolo alle 3 fontane
22. Sta. Maria in Cosmedin
23. Oratorio al Laterano
24. Triclinium
25. Oratoire de St. Venanzio
26. Sta. Maria in Domnica
27. St. Ignace
28. Sta. Maria nuova
29. St. Giovanni a Porta Latina
30. St. Pancrazio
31. St. Pietro in Montorio
32. Cappella nel Chiostro St. Pietro
33. St. Onofrio
34. Sta. Balbina
35. St. Lorenzo in Da-maso
36. St. Giorgio in Velabro
37. Sta. Maria Maggiore
38. Sta. Bibiana
39. St. Lorenzo in Miranda
40. St. Stefano Rotondo
41. St. Giacomo degl'Incurabili
42. Gesù e suo oratorio
43. St. Pietro in Carcere
44. Sta. Maria del Sole
45. St. Angelo in Pescaria
46. SSti. Nereo, e Achilleo
47. Sta. Maria Egiziaca
48. Sta. Saba [sic]
49. Sta. Prisca
50. St. Bartolommeo
51. Sta. Maria della Scala
52. SSti. Silvestro, e Doroteo
53. St. Francesco
54. St. Giuseppe
55. SSa. Annunziata delle Turchine
56. St. Giuseppe a Capo le Case
57. Sta. Marta
58. Sta. Maria delle Grazie
59. St. Paolo, detto S. Paolino
60. Sta. Chiara fra la Minerva [sic]
61. St. Francesco di Sales e Sta. Anna
62. St. Bonaventura
63. St. Ambrogio della Massima

---

[104] *Ibid.*, cass. 37 e reg. n. 18, pp. 431-432: rapporto e decreto n. 4684 del 30 novembre 1810.

[105] *Ibid.*, cass. 39 e reg. 19, pp. 232-233.

[106] *Ibid.*, cass. 39 e reg. n. 19, pp. 278-279: decreto n. 5037; *Miscellanea del governo francese*, cass. 29, fasc. 23 «Roma - Chiese da conservare per considerazione d'arte - 1810»: «Tableau des

64. St. Giovanni Calabita
65. Sta. Agata
66. Sta. Rufina
67. Sta. Margherita
68. Sta. Apollonia
69. Sta. Maria dei 7 dolori
70. St. Giacomo alla Longara
71. St. Cosimato
72. St. Calisto
73. Incoronazione delle Barberine
74. Sta. Teresa
75. Bambin Gesù
76. St. Norberto
77. SSti. Vito e Modesto
78. St. Andrea a S. Giovanni in Laterano
79. La Scala Santa, o St. Silvestro alle scale sante
80. SSti. Lorenzo ed Ippolito
81. St. Luca
82. Sta. Maria di Loreto de' fornari
83. St. Bartolommeo de' Bergamaschi
84. Lo Spirito Santo de' Napolitani
85. St. Attanasio de' Greci
86. SSti. Carlo ed Ambrogio de' Milanesi
87. St. Antonio di Padova de' Portoghesi
88. St. Egidio
89. Sta. Maria della Purificazione
90. Sta. Maria de' Bresciani
91. Sta. Maria del Suffragio
92. Sta. Maria dell'anima
93. St. Lorenzo in Borgo
94. Trinità de' Pellegrini
95. Sta. Agnese a Piazza Navona
96. St. Jacques des Espagnols a Piazza Navona
97. Sta. Barbara
98. Sta. Elisabetta Regina
99. Sta. Maria degli Agonizzanti
100. Sta. Niccola de' Lorenesi
101. St. Bartolommeo de' Vaccinari
102. St. Eligio degli Orefici
103. Sta. Maria dell'Oratorio della morte
104. Oratorio del Caravita
105. St. Ivo alla Sapienza
106. Sta. Elena de' Credenzieri
107. St. Giovanni della Pigna (Paroisse)
108. Sta. Maria Liberatrice
109. St. Giuseppe de' Falegnami
110. St. Isidòro
111. St. Rita da Cascia
112. Sta. Maria a St. Giovanni Battista al Priorato di Malta
113. St. Tommaso in Formis
114. SSta. Annunziata di Tor de' Specchi
115. St. Stanislao de' Polacchi
116. St. Giovanni Decollato e suo Oratorio
117. St. Eligio de ferrari
118. St. Attanasio
119. St. Cesareo
120. St. Omo Bono [sic]
121. St. Silvestro, e quattro
122. Sta. Bonara [sic]
123. Sta. Maria dell'orto
124. St. Giovanni de' Genovesi
125. S. Maria in Campo Santo
126. Sacre Stimmate
127. St. Salvadore in Terme
128. St. Sudario de' Piemontesi
129. Sta. Maria Nuova
130. St. Urbano alla Caffarella
131. St. Giovanni in fonte, Baptistère prés Latran
132. St. Teodoro, près du Campo Vaccino
133. SSti. quattro Coronati, e Cappella di S. Silvestro
134. St. nome di Maria
135. St. Martino, o St. Luca in Campo Vaccino.

Le spese per il mantenimento delle 135 chiese elencate e delle catacombe, compreso il finanziamento del culto, sarebbero state sostenute dalla città. Le chiese parrocchiali invece sarebbero state mantenute con i propri fondi, salvo nei casi di insufficienza per i quali avrebbe supplito la città secondo le

stesse modalità previste per le chiese da conservare. Le confraternite e gli altri stabilimenti che non erano stati soppressi avrebbero continuato a mantenere le proprie chiese fino a nuove disposizioni, sotto la vigilanza della Municipalità che in caso di negligenza sarebbe intervenuta d'ufficio, a spese delle istituzioni d'appartenenza. Con un'aggiunta successiva, veniva infine previsto di concedere anche ai privati la possibilità di assumere il mantenimento a proprie spese di alcune chiese, previa autorizzazione del ministro del culto: per esempio, S. Maria in Cappella era amministrata da Casa Doria; S. Salvatore in via Ostiense era mantenuta «dai vignaioli vicini per il loro comodo»; la Visitazione alla Longara era «di pertinenza del Sig. Vincenzo Mastruzzi, il quale l'ha convertita in Oratorio privato per suo uso, e comodo»; S. Croce a Monte Mario era mantenuta da Casa Falconieri e Serlupi; S. Maria del Riposo da Casa Canori; S. Bonosa era sovvenzionata da «una unione dei Maestri Calzolaj»; numerosi devoti si erano offerti di mantenere a proprie spese le chiese di S. Isidoro, S. Paolo alla Regola, S. Maria delle Grazie a Porta Angelica; monsignor Mattei aveva presentato istanza per la chiesa di S. Anna detta la Purificazione ai Falegnami; il cavalier Lorenzo Altieri e il marchese del Drago desideravano assumersi l'onere della chiesa della Regina Coeli; Tommaso Ercolani e Giovanni Battista Nardi avrebbero inteso mantenere la chiesa di S. Marta al Collegio Romano; S. Maria della Pace sarebbe stata mantenuta dai suoi creditori»[107].

Il 28 dicembre era stata approvata la spesa di 10.402 franchi e 97 centesimi per l'esecuzione dei restauri in dieci chiese, inoltre il prefetto veniva autorizzato a lasciare il mobilio necessario al culto nelle chiese conservate; nella stessa seduta si deliberava anche la demolizione della chiesa di S. Giovanni della Malva[108].

Dunque la Municipalità, gravata del peso di questa nuova amministrazione, nei primi mesi del 1811 dovette organizzarsi. Il riferimento normativo

---

Eglises à conserver dans la Ville de Rome»; *Commissione per la conservazione delle chiese di Roma*, b. 1, «Atti generali - 1810»: copia del decreto e del «Tableau» senza le osservazioni. Sull'evoluzione dei diversi elenchi predisposti in questa fase iniziale v. P. FERRARIS, *Documenti dell'archivio della Commissione per la Conservazione delle Chiese di Roma (1809-1814). Indice delle buste 3-9*, in «Rivista storica del Lazio», V (1997) 7, pp. 217-285, specialmente pp. 219-220.

[107] ASR, *S. Congregazione del buon governo, Serie III*, b. 132: "Chiese domandate per mezzo del Principe Gabrielli con supplica consegnata a S. E. il sig.r Prefetto di Roma"; *Commissione per la conservazione delle chiese di Roma*, b. 1, "Atti generali - 1810": elenco delle chiese non inserite nel bilancio preventivo della Commissione con le relative motivazioni.

[108] *Ibid.*, pp. 376-377, 382-383, 393-394: rispettivamente, decreti n. 5162, n. 5169, n. 5180.

era la legge del 18 germile anno 10° (8 aprile 1802) «Loi relative à l'organisation des cultes» che prescriveva l'istituzione di «fabriques pour veiller à l'entretien et à la conservation des temples, à l'administration des aumônes» negli edifici anticamente destinati al culto cattolico, divenuti proprietà della nazione[109]. Il successivo decreto del 7 termidoro anno 11° (26 luglio 1803) aveva poi stabilito che i beni delle fabbriche delle chiese soppresse fossero riuniti a quelli delle chiese conservate e che fossero amministrati «dans la forme particulière aux biens communaux, par trois marguilliers que nommera le préfet sur une liste double présentée par le maire et le curé, ou desservant. (...) Les marguilliers nommeront parmi eux un caissier. Les comptes seront rendus en la même forme que ceux des dépenses communales»[110]. Il 30 dicembre 1809 era poi stato emanato il decreto sulle fabbriche delle chiese che ne fissava gli scopi[111]:

– curare il mantenimento e la conservazione dei templi;

– amministrare le elemosine e i beni, rendite e introiti autorizzati dalle leggi e regolamenti, le somme supplementari fornite dai comuni, e in generale tutti i fondi che sono destinati all'esercizio del culto;

– assicurare l'esercizio del culto e il mantenimento della sua dignità sia pagando le spese necessarie, sia assicurandone i mezzi per provvedervi.

Il decreto stabiliva inoltre che ogni fabbrica fosse composta da un Consiglio e da un Ufficio dei fabbriceri. Il Consiglio sarebbe stato composto da nove, o cinque membri, in proporzione alla popolazione della parrocchia, scelti fra i notabili cattolici domiciliati nella parrocchia stessa; sarebbero inoltre stati membri di diritto del Consiglio il curato, il sindaco del comune capo-luogo, che avrebbe potuto farsi sostituire da un aggiunto o anche da un membro del Consiglio municipale, purché cattolico. I fabbriceri svolgevano diverse funzioni, tra cui la vigilanza sul mantenimento e restauro delle chiese e delle proprietà annesse. A tal fine, all'inizio della primavera e dell'autunno essi dovevano visitare gli edifici insieme a «des gens de l'art» per rilevare l'eventuale necessità di riparazioni. Ogni anno nel mese

[109] *Bulletin...* cit., IX, pp. 230: «Loi relative à l'organisation des cultes, Section IV. - Des édifices destinés au culte», art. 76.

[110] *Ibid.*, X, pp. 96-97: «Arrêté relatif aux biens des fabriques», artt. 2-3.

[111] *Ibid.*, XI, pp. 462-475: «Décret concernant les fabriques des églises».

di aprile il Consiglio di fabbrica avrebbe approvato il bilancio preventivo che, nel caso di spese eccedenti gl'introiti, sarebbe stato trasmesso al Consiglio municipale per l'inserimento nel bilancio comunale. Nel bilancio preventivo degl'introiti e delle spese della chiesa, le spese dovevano essere classificate secondo quattro articoli:

1° Les frais ordinares de la célébration du culte;

2° Les frais de réparation des ornemens, meubles et utensiles d'eglise;

3° Les gages des officiers et serviteurs de l'église;

4° Les frais de réparations locatives;

mentre:

La portion de revenus qui restera après cette dépense acquittée, servira au traitement des vicaires légitimement établis; et l'excédant, s'il y en a, sera affecté aux grosses réparations des édifices affectés au service du culte[112].

A Roma dove il numero delle chiese da conservare era tanto elevato il coordinamento dell'amministrazione di tutte le chiese richiese l'istituzione di un'apposita Commissione, inizialmente denominata Commissione delle chiese[113]. La Commissione, presieduta dal *maire* e in sua rappresentanza dal principe Filippo Albani aggiunto specialmente incaricato del culto, era formata da deputati scelti nell'ambito del ceto ecclesistico regolare, delle professioni e del patriziato urbano, che ne costituivano l'organo deliberante; l'attività amministrativa e tecnica era poi svolta dai fabbriceri, dagli architetti e dagli antiquari[114]. Nella prima seduta svoltasi il 3 maggio 1811 si delineò un

[112] *Ibid.*, XI, pp. 462-475: «Décret concernant les fabriques des églises, Section III - *Du budget de la fabrique*» art. 46.

[113] Il relativo fondo archivistico conservato presso l'Archivio di Stato di Roma è intitolato alla *Commissione per la conservazione delle chiese di Roma,* cioè all'istituzione pontificia che ereditò, senza soluzione di continuità, le competenze della commissione francese durante la Restaurazione (1814-1821), cfr. ASR, *Commissione per la conservazione delle chiese di Roma*, regg. 10-20: rendiconti annuali delle spese.

[114] I dati sull'organico della Commissioni sono tratti dal lavoro di P. FERRARIS, *Documenti...* citato. Ringrazio l'autrice per avermeli forniti mentre l'indice era ancora in corso di redazione. Per ragioni di brevità rinuncio a trascrivere i nomi dei deputati che tra il 1811 e il 1812 furono soggetti ad un rapido avvicendamento, v. comunque ASR, *Commissione per la Conservazione delle Chiese di Roma*, b. 2 «Personale della Commissione»: stati nominativi dei deputati.

piano di lavoro finalizzato alla redazione dello «stato delle rendite e spese delle chiese», utilizzando i documenti degli «archivi biffati», cioè confiscati dalla *Régie des domaines*, e i «Libri del Demanio». All'interno della Commissione erano state istituite quattro Sezioni corrispondenti alle quattro circoscrizioni in cui di lì a poco sarebbe stato ripartito il territorio della città[115], ad ognuna delle quali veniva assegnato «uno degli architetti municipali di 2ª classe» con l'incarico di provvedere a tutti i lavori e perizie che si fossero resi necessari. Per tutto il 1811 la Commissione svolse le proprie funzioni senza darsi un'organizzazione particolarmente strutturata, verificando in particolare lo stato delle rendite e spese delle chiese per stabilire il bilancio preventivo da sottoporre al Governo ed esprimendo pareri sulla definitiva assegnazione delle chiese ancora incerte all'amministrazione della Municipalità, oppure della Commissione per l'amministrazione degli stabilimenti esteri, o delle confraternite e degli ospedali non soppressi[116], o infine dei privati[117]. Il 22 febbraio 1812 il principe Filippo Albani nel trasmettere il *budget* per il 1812 alla Prefettura, stilava anche un rapporto esplicativo dal quale risulta che anche nel bilancio preventivo le chiese erano state accorpate in quattro sezioni corrispondenti alle «quattro Sezioni di Stato Civile di Roma» e che ogni sezione si suddivideva in sei classi:

(...) la *prima, seconda* e *terza* contengono le chiese più celebri pei monumenti antichi; la quarta abbraccia quelle chiese alle quali la Commissione ha creduto di accordare delle sovvenzioni come conservate con decreto della Consulta; la quinta classe enumera quelle chiese, che remangono a carico della Commissione estera, de' capitoli o altri stabilimenti fra le quali ve ne ha qualcuna conservata dal nominato decreto della Consulta, ed alle quali la Commissione ha opinato di non accordare

[115] La suddivisione territoriale ricalca in parte quella vigente nella *Presidenza delle strade* d'antico regime, cfr. ASR, *Bandi, Collezione I*, b. 151, tabella del Tribunale delle strade per il 1809; *ibid.*, b. 153, notificazione del decreto del *maire* di Roma sulla suddivisione della città in quattro Sezioni pubblicata l'11 maggio 1811.

[116] Da alcuni documenti conservati in ASR, *Commissione per la conservazione delle chiese di Roma,* b. 2 «Personale della Commissione», risulta che all'inizio del 1812 il prefetto nominò una nuova Commissione espressamente dedicata all'amministrazione delle confraternite. I membri della Commissione a carattere municipale erano il *maire* come presidente, l'aggiunto per gli affari del culto, principe Filippo Albani, vice presidente, monsignor Brenciaglia, monsignor Alessandro Macedonio, il conte Virginio Bolognetti, l'abate Giuseppe Andosilla, il consigliere alla Corte imperiale Giovanni Celestini. Purtroppo la documentazione conservata non fornisce nessun altro ragguaglio circa l'attività e l'organizzazione di questo istituto.

[117] *Ibid*, b. 1, «Atti generali - 1810».

alcun sovvenimento essendo mantenute dagli enunciati stabilimenti; la sesta finalmente comprende le chiese non conservate[118].

Tra i criteri seguiti nella ripartizione dei fondi, nel rapporto veniva enunciato quello di «accordare alle chiese più lontane dall'abitato, e più celebri pei monumenti antichi un maggior numero d'impiegati appunto perché possano le medesime rimanere sempre aperte per commodo specialmente dei forastieri, che vi possono concorrere».

Soltanto nel 1812 si giungeva ad un assetto procedurale e organizzativo definitivo. Tra gennaio e maggio veniva creato l'organico dell'ufficio, costituito da un segretario cui veniva in particolare affidata la tenuta del Registro delle deliberazioni e di tutto il carteggio corrente, un contabile, un archivista e un commesso.

Nella seduta del 18 agosto, svoltasi alla presenza del prefetto e del pro vicegerente accompagnato da «quattro curati delle primarie parrocchie di Roma», si deliberò «di attivare in ogni parrocchia il Consiglio di fabrica, voluto dalla legge» e di affidare ad essi il compito di amministrare le chiese di propria pertinenza, con una certa autonomia. Da questo momento in poi veniva perciò anche ridefinita la competenza, prevalentemente consultiva, della Commissione municipale che quindi dal 1813 avrebbe assunto la nuova denominazione di *Commissione consultiva per la manutenzione delle chiese*.

Articolo 6°

La Commissione delle chiese viene unicamente incaricata della sorveglianza delle chiese, tanto sotto i rapporti della loro conservazione, che sotto quei della celebrazione dei Culti. Essa deve essere considerata come il Consiglio del Maire; riconoscerà gli abusi, e dargliene parte, proporre i mezzi di rimediarvi, ed invigilare sopra l'economico.

Ma gli consiglieri di *fabrica* sono incaricati di amministrare quelle rendite proprie, e quei mezzi, che dalla mairia li vengono somministrati.

Per meglio ottemperare ai propri compiti la Commissione rendeva stabile la propria struttura correlata alle circoscrizioni territoriali che erano così organizzate[119]:

---

[118] *Ibid.*, «Atti generali - 1811»: rapporto.

[119] La nomenclatura delle parrocchie rispecchia quella contenuta in ASR, *Bandi, Collezione I*, b. 151: notificazione del decreto del *maire* di Roma sulla suddivisione della città in quattro Sezioni pubblicata l'11 maggio 1811.

Parrocchie	Rioni	Giustizie di pace	Sezione
S. Giovanni in Laterano; SS. Salvatore, e Pantaleo; S. Maria in Campo Carleo; S. Lorenzo a' Monti; SS. Pietro, e Marcellino; S. Prassede; S. Martino a' Monti; S. Francesco di Paola; SS. Quirico e Giulitta; SS. Lorenzo fuori le Mura; S. Maria in Campitelli; S. Venanzio; S. Angelo in Pescaria; S. Bartolomeo all'Isola; S. Maria in Cosmedin; S. Nicola in Carcere; S. Paolo fuori le Mura; S. Sebastiano fuori le Mura.	Monti Campitelli S. Angelo Ripa	Prima e Settima	Prima
S. Susanna; SS. XII Apostoli; S. Marcello; SS. Vincenzo ed Anastasio a Trevi; S. Nicola in Arcione; S. Maria in Trivio; S. Maria in Via; S. Agnese fuori le Mura; S. Lorenzo e Lucina; S. Maria in Aquiro; S. Andrea delle Fratte; S. Ivo; S. Lucia della Tinta; S. Maria del Popolo; S. Nicola de' Prefetti.	Trevi Colonna Campo Marzio	Seconda e Terza	Seconda
S. Eustachio; S. Agostino; S. Carlo a' Catinari; S. Luigi de' Francesi; S. Maria in Monterone; S. Maria in Publicolis; S. Salvatore delle Coppelle; S. Lucia delle Botteghe Oscure; S. Marco; S. Maria ad Martyres; S. Maria sopra Minerva; S. Maria in Via Lata; S. Nicola a' Cesarini; S. Stefano del Cacco; S. Lorenzo e Damaso; S. Maria di Grotta Pinta; S. Stefano in Piscinola; S. Tommaso in Parione, S. Catarina della Rota; S. Giovanni in Ayno; S. Maria in Monticelli; S. Salvatore in Onda, S. Salvatore in Campo; S. Tommaso a' Cenci; S. Vincenzo alla Regola.	S. Eustachio Pigna Parione Regola	Quinta e Sesta	Terza
S. Apollinare; S. Biagio a' Strada Giulia; SS. Celso e Giuliano; S. Giovanni de' Fiorentini; S. Maria della Pace; S. Maria in Posterula; S. Simone Profeta; SS. Simone e Giuda; S. Giacomo in Borgo; S. Maria in Traspontina; S. Pietro in Vaticano; S. Spirito in Saxia; S. Angelo alle Fornaci; S. Lazzaro; S. Francesco a Monte Mario; S. Benedetto in Piscinola; S. Cecilia in Trastevere; S. Giovanni della Malva; S. Grisogono; S. Maria in Trastevere; S. Salvatore della Corte; S. Salvatore a Ponte rotto; S. Maria del Carmine fuori le Mura.	Ponte Borgo Trastevere	Quarta e Ottava	Quarta

Pertanto l'organico delle Sezioni era così stabilito [120]:

Sezione	Fabricere	Architetto	Antiquario
Prima	march. Filippo Bonadies, per il 1812 mons. Giovanni Fornici, dal 1813	Filippo Nicoletti, per il 1812 Angelo Faraglia, dal 1813	Filippo Aurelio Visconti
Seconda	Paolo Napolioni	Angelo Faraglia, per il 1812 Filippo Nicoletti, dal 1813	Lorenzo Re
Terza	march. Filippo Bonadies	Domenico Palmucci	Carlo Fea
Quarta	mons. Alessandro Macedonio	Antonio Brunetti	Giuseppe Antonio Guattani

L'attività della Commissione da questo momento in poi diventò regolare e ben documentata: si provvedeva alla manutenzione ordinaria e straordinaria, alla revisione dei progetti di divisione degli immobili, alla verifica dei lavori eseguiti e dei conti presentati dai diversi artigiani; il Consiglio provvedeva alle aggiudicazioni e alla risoluzione delle controversie con gli esecutori dei lavori, alla istruzione dei processi verbali nei casi non rari di furto; il vicepresidente collaborava con il ricevitore del demanio alla redazione degli inventari dei beni mobili e immobili di pertinenza delle chiese e dei conventi. Inoltre si istruivano le pratiche per l'affidamento di edifici sacri ai privati e per il finanziamento di spese nelle chiese conservate a spese delle parrocchie o di altri stabilimenti non soppressi.

L'attività della Commissione continuò ininterrottamente anche dopo l'occupazione napoletana e, in seguito, durante tutta la seconda Restaurazione (1815-1821) con il nuovo nome di *Commissione per la conservazione delle chiese di Roma* che ancor oggi identifica il relativo fondo archivistico conservato presso l'Archivio di Stato.

[120] Gli architetti furono nominati il 1° aprile 1812, cfr. ASR, *Commissione per la conservazione delle chiese di Roma*, b. 2 «Personale della Commissione», copia del decreto di nomina.

VII

PROBLEMI GIURIDICI: DISPERSIONI, RESTITUZIONI, TUTELA

FABIO BISOGNI

*Da Pietro Leopoldo a Napoleone: tutela e dispersione di beni culturali a Siena e in Toscana**

I due secoli che ci separano dal trattato di Tolentino hanno visto la più grande trasmigrazione di opere d'arte mai avvenuta nella storia dell'umanità. Basta considerare che il Louvre era allora agli albori, che non esistevano i musei francesi di provincia, né i grandi musei inglesi, né quelli americani, e neppure molti di quelli di altre nazioni europee le quali hanno contribuito con le loro opere e in modo così determinante talora alla fondazione e sempre all'incremento dei musei soprattutto di Francia, Inghilterra e Stati Uniti. Né esistevano la più parte delle collezioni private odierne. In questo contesto le rapine operate dalla Rivoluzione francese e dall'Impero napoleonico negli altri paesi d'Europa sono un episodio centrale ma unico: prima e dopo quel fatto a partire dall'alto medioevo, gli spostamenti di opere d'arte sono avvenuti per acquisti in denaro contante o per dono e non per furto, a parte le spoliazioni degli svedesi in Baviera e a Praga durante la guerra dei Trent'anni[1], e i limitati spostamenti prima e durante l'ultima guerra e senza considerare che moltissime opere sono state esportate dai vari Stati italiani ed europei, e lo sono ancora, contravvenendo alle leggi di tutela.

Le operazioni francesi tra la fine del Settecento e il 1814 costituiscono dunque un episodio macroscopicamente isolato le cui ragioni e vaste conseguenze sono state indagate non senza accenti polemici e, come suole, non

* Ringrazio l'amico Giancarlo Leonini per la redazione puntuale di questo testo. Agli amici Lucia Conenna, Gianni Mazzoni e Stefano Moscadelli devo utili suggerimenti. Per la usuale cortese assistenza ringrazio Laura Vigni dell'Archivio comunale di Siena, il personale dell'Archivio di Stato di Siena e quello della Biblioteca comunale degli Intronati di Siena.

[1] P. WESCHER, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre,* Torino, Einaudi, 1988, pp. 15-19.

senza filtri ideologici e metastorici che sono tanta parte dell'attrezzatura dialettica dell'intellettuale, dell'Ottocento e del Novecento.

Non intendiamo affatto aggiungere polemica a polemica e trattare su basi in definitiva retoriche una questione che di retorica e mitologia è già troppo inflazionata, ma solo segnalare che, prima di fare frettolosi bilanci del dare e avere, dei vantaggi e svantaggi, o dei costi, dovrà essere attentamente e onestamente indagata la situazione di fatto sulla funzione e fruizione dei beni culturali nei vari Stati italiani. E abbiamo scelto questa dizione moderna di 'beni culturali' perché, come vedremo, i trasferimenti o le distruzioni non riguardano solo quadri, statue ecc., cioè le opere d'arte comunemente intese ma anche una quantità incommensurabile di libri, manoscritti, carte d'archivio, oreficerie e mobili. Tutto a spese di sccolari istituzioni rcligiose. Ma andrà anche considerato, come accenneremo per Siena, il costo in denaro contante, in ricchezza che l'Italia pagò in quegli anni.

Non è dunque possibile considerare su uno stesso piano tutti gli Stati italiani di antico regime, variando assai fortemente tra di essi la tutela delle opere d'arte e dei beni culturali in genere, la considerazione del loro valore e del loro contributo alla identità nazionale, ovviamente delle nazioni allora esistenti. Ma anche qualora avessimo raccolto e indagato le disposizioni ufficiali, governative, rispetto a quei beni, operazione come vedremo assai più complessa di quanto si pensi, non avremmo che chiarito un aspetto del problema essendo l'altro, e assai più importante, il livello di consapevolezza e fruizione culturale da parte del pubblico 'locale', che va di pari passo con la coscienza critica e il riconoscimento di valori operato o meno dagli studiosi ed eruditi del tempo. Ovviamente i due aspetti si intersecano e interagiscono poiché solo un pregiudizio dommatico può far pensare che i sovrani degli Stati d'antico regime operassero del tutto svincolati da esigenze e iniziative delle classi dirigenti e al di fuori di un 'comune sentire' che attraverso il diffuso collezionismo e la più variegata, socialmente, committenza hanno attuato la considerazione per le scuole locali e le hanno tenute in vita. E infatti, sul piano della critica e dell'erudizione, accanto all'opera fondamentale del Lanzi troviamo una miriade di studiosi e di studi locali e localistici nei quali assai spesso, insieme alla ricchezza dei dati eruditi, si manifesta una viva e ragionata coscienza critica. Per l'arte senese è da citare, tra i tanti, almeno Guglielmo della Valle, autore della prima storia dell'arte senese dal medioevo all'età moderna pubblicata tra il 1782 e il 1786 allorché, come vedremo, le indicazioni del Direttorio nel 1799 per la Commissione incaricata di scegliere in Toscana le opere da trafugare in Francia sostenevano che a Siena l'arte non aveva avuto cultori di rilievo e vagamente accennavano a opere molto antiche, consigliando però di indagare soprat-

tutto tra il patrimonio librario a spese del quale arricchire le biblioteche francesi. Per Siena si dovrà anche ricordare che nel corso degli anni sessanta del Settecento, per opera di Giuseppe Ciaccheri, iniziava una raccolta museale di «primitivi» incrementata, come vedremo, dalle soppressioni leopoldine e di pari passo con la crescita della Biblioteca pubblica.

Ma per la Toscana e per Siena, in questa occasione, vogliamo indagare sul primo corno del problema posto, ossia sullo svolgersi della legislazione sui beni culturali durante il periodo lorenese. Come vedremo essa ha a che fare anche con la conferma e l'incremento o istituzione di archivi, musei, biblioteche e istituzioni culturali modernamente intesi come strumenti di istruzione e fruizione pubblica.

Per questo abbiamo scorso l'intera legislazione toscana a partire dall'insediamento dei Lorena dopo la morte di Gian Gastone dei Medici nel 1737 tenendo costantemente presente la bella raccolta di leggi curata da Andrea Emiliani[2], ma anche, se necessario, integrandola.

La legislazione lorenese prima di Pietro Leopoldo. La legislazione medicea e quella lorenese con maggiore impegno, intervennero ripetutamente per la salvaguardia[3]. Il cosiddetto «Patto di famiglia» del 1737 tra Anna Maria Luisa de' Medici, ultima della casata, e i Lorena prevedeva, come è noto, che tutte le opere d'arte raccolte dai Medici diventassero bene nazionale inalienabile. Tanto che allorché l'imperatore-granduca Francesco II, pressato da esigenze finanziarie per le guerre contro i Turchi, richiese insistentemente all'Elettrice palatina i gioielli medicei, che segretamente voleva dare in pegno, ella con una lettera del 30 gennaio 1741, rifiutò fermamente ricordando che essi erano stati dichiarati beni nazionali; anzi si lamentò con l'imperatore che gli argenti medicei fossero già stati convertiti in moneta.

Questo di fondere ori e argenti per ricavare moneta vedremo che diventerà uso frenetico soprattutto durante l'invasione francese, come il metodo più sicuro per far soldi contanti.

Dopo la morte di Anna Maria Luisa, nel 1743, i gioielli medicei furono portati a Vienna; quelli della corona, cioè teoricamente inalienabili, furono stimati 300.000 scudi, quelli personali dell'elettrice 180.359 scudi[4]; dopo gli argenti fu questa la seconda spoliazione di lavori artistici subita dalla Toscana.

---

[2] *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi Stati italiani...* cit.

[3] *Ibid.*, pp. 25-64.

[4] A. Zobi, *Storia civile della Toscana dal 1737 al 1848*, I, Firenze, Luigi Molini, 1850, pp. 236-238.

Il granduca, si è detto, era allora l'imperatore d'Austria Francesco II che governò il Granducato attraverso un consiglio di Reggenza fino al 1765 allorché gli successe al trono di Toscana il figlio cadetto Pietro Leopoldo.

Il Consiglio di reggenza il 18 luglio 1744 istituiva una «Deputazione volterrana» per la tutela degli oggetti etruschi che venivano scavati sul territorio volterrano[5]. Già un bando del 1602 aveva proibito l'estrazione di pietre dure in quel territorio, riservandone il controllo al granduca[6], ma questo del 1744 è assai più moderno nella concezione. Anzitutto vi si dice che la legge è richiesta dai Priori di Volterra, il che significa consapevolezza artistica da parte della classe dirigente di quella città, quindi che la Deputazione creata ad hoc aveva potere ispettivo e decisionale: dà il permesso di esportare le opere «se pure il Pubblico a prezzi giusti non stimasse d'arricchire il suo museo». Dunque esisteva un museo pubblico che poteva esercitare un diritto di prelazione. Inoltre «soprattutto sarà loro incumbenza di invigilare che non sian commesse delle fraudi in pregiudizio della stima ben grande che hanno acquistato in Toscana e fuori gli studi dei Caratteri Etruschi».

Francesco II era un moderato riformista che, nel tentativo di rianimare l'economia, cercò di porre un freno anche in Toscana all'immobilizzo dei beni operato dai fidecommissi e dalla manomorta. Il 22 giugno del 1747 fu promulgata una legge che limitava ai soli nobili e a solo quattro generazioni il fidecommisso; ma all'articolo V prevedeva: «Siccome per altro ne' nostri Stati alcune famiglie posseggono raccolte di cose rare e preziose, quale preme che si conservino con diligenza ne' nostri Stati, potranno queste essere sottoposte a primogenitura, o fidecommisso con ottenere però avanti da noi la permissione, quale accorderemo volentieri, quando ci parerà che esse lo meritino»[7].

La considerazione in cui erano tenute le arti figurative è dimostrata anche dalla fondamentale legge per il *Regolamento della nobiltà e cittadinanza* pubblicata in Firenze il 1 ottobre 1750. In essa sono contemplati i casi nei quali si perde la nobiltà; tra gli altri allorché il nobile professi arti «vili e meccaniche», ma non la perdono «tutti i nobili, o patrizi, che professassero la pittura, la scultura, e l'architettura sia civile che militare»[8].

Un *Rescritto* imperiale pubblicato il 21 agosto 1750 ci dà notizia di un ritrovamento, nel territorio di San Miniato, di antiche monete romane «che si

[5] *Leggi, bandi e provvedimenti...* cit., pp. 45-47.

[6] *Ibid.,* pp. 30-32.

[7] *Bandi e ordini da osservarsi nel Granducato di Toscana,* II, Firenze, Stamperia Granducale, 1750, n. VII.

[8] *Ibid.,* 3, Firenze 1757, n. XVII.

ordina siano analizzate dall'esperto Antonio Cocchi, che sceglierà quelle meritevoli di essere conservate nella Reale galleria, mentre un terzo, o il suo valore, andrà a chi ha fatto la scoperta e l'altro terzo al proprietario del fondo. Per l'avvenire chi troverà «qualche tesoro, ripostiglio, o altro antico monumento» sarà obbligato a denunziarlo; in ricompensa avrà un terzo delle cose trovate, «overo la loro giusta valuta, qualora non possino comodamente dividersi, o sieno monumenti di tal rarità e lavoro che meritino di essere conservati per pubblico adornamento e benefizio»[9].

La legge dell'11 marzo 1751 sulla limitazione della manomorta ci consente di chiarire la posizione giurisdizionale di Siena e del suo antico Stato nell'ambito del Granducato. Infatti la Repubblica di Siena era stata infeudata a Cosimo I nel 1557 come Stato autonomo, con le sue antiche magistrature e i suoi statuti; essa non fu cioè assimilata allo Stato fiorentino; questo costituì lo «Stato vecchio» unito solo nella corona allo «Stato nuovo», quello senese. Neppure l'intensa opera riformatrice di Pietro Leopoldo, volta tra l'altro a unificare sotto un unico sistema legislativo le due parti distinte del Granducato, riuscì completamente nello scopo. Ancora oggi la provincia di Siena, ricalcata grosso modo sulla parte settentrionale dell'antico Stato senese, ha una omogenea identità culturale, rimasta tale anche per il forte legame con la terra da parte delle classi dirigenti, per la scarsa industrializzazione e quindi la scarsa mobilità demografica e sociale. Questa forte identità culturale e coesione istituzionale dello Stato senese si riflette ovviamente nel linguaggio artistico, e provoca attraverso i secoli un conservatorismo negli usi, costumi e funzionalità della produzione artistica e dunque un attaccamento alla fisicità del territorio, degli edifici, delle opere[10].

Quella legge del 1751 estendeva di fatto al territorio dello «Stato vecchio», cioè fiorentino, le limitazioni alla manomorta religiosa già in vigore da secoli nello Stato senese e proibiva il passaggio alla manomorta anche di «beni mobili preziosi che sorpassino il valore di 100 zecchini»[11]. Il presidente della Reggenza Richecourt avrebbe voluto vendere i beni della manomorta per pagare i creditori esteri del debito pubblico[12]; ciò per allora non fu possibile, ma è interessante notare che questa idea anticipa molte riforme poi attuate da Pietro Leopoldo – anche se, come vedremo, il ricavato delle soppressioni da

---

[9] *Leggi, bandi e provvedimenti...* cit., pp. 47-48.

[10] Cfr. *I Libri dei Leoni. La nobiltà di Siena in età medicea (1557-1737),* a cura di M. ASCHERI, Milano, Pizzi, 1997.

[11] *Bandi e Ordini*...cit., III, Firenze 1757, n. XXXI.

[12] A. ZOBI, *Storia civile della Toscana* ...cit., I, p. 313.

lui ottenute non fu adoperato a questo scopo – ma soprattutto anticipa le sistematiche vendite dei beni ecclesiastici eseguite dal 1808 al 1810 allorché la Toscana era parte dell'Impero napoleonico e il cui ricavato andò ad eliminare l'enorme debito pubblico dello Stato, aggravato moltissimo dalle rapine francesi degli anni 1799-1801.

Una legge generale sulla tutela delle opere d'arte, e che sarà nel futuro continuamente ribadita, fu promulgata dalle Reggenza il 26 dicembre del 1754. In essa si richiamavano le leggi medicee del 1602 e 1603 e si proibiva a chiunque, fosse anche persona importantissima, di portare fuori del Granducato, senza permesso dello stesso Consiglio di reggenza, «antichi manoscritti, inscrizioni, medaglie, statue, urne, bassorilievi, dorsi, teste, frammenti, pili, piedistalli, quadri e pitture antiche ed altre opere e cose rare»[13].

Un motuproprio del 31 ottobre 1758 riprendeva il bando mediceo del 1609 che proibiva «di scavare e raccogliere le pietre dure» perché riservate al sovrano per i lavori dell'Opificio delle pietre dure di Firenze[14].

In questi anni erano state aperte al pubblico a Firenze le biblioteche donate dal Magliabechi e dal Marucelli, mentre a Siena nel 1760 viene messa a disposizione degli studiosi la biblioteca del grande economista Sallustio Bandini donata alla città l'anno precedente[15].

Il 10 dicembre 1761 viene pubblicato un motuproprio che regolamenta, in modo più articolato che nel 1744, gli scavi archeologici nel territorio di Volterra; viene comunque ribadito il diritto di prelazione da parte del museo della città e, addirittura, dopo il museo, da parte dei cittadini di Volterra, anche attraverso un'asta. Dopodiché lo scavatore avrà diritto di vendere liberamente, ferme restando però le leggi sull'esportazione; come si vede, una legge capestro. Infine un bando dell'11 ottobre 1762 ribadiva le disposizioni del rescritto del 1750 sul ritrovamento di «tesori» antichi[16].

La legislazione leopoldina. Con la morte dell'imperatore-granduca Francesco II nel 1765 cessa la lunga Reggenza e il Granducato passa al secondogenito

---

[13] *Bandi e ordini*...cit., III, Firenze 1757, n. XCIII; *Leggi, bandi e provvedimenti*... cit. , pp. 48-49.

[14] *Bandi e ordini*...cit., IV, Firenze 1765, n. XXV.

[15] A. Zobi, *Storia civile della Toscana*... cit., I, p. 420. Per la storia della Biblioteca pubblica senese cfr. C. Bastianoni - M. De Gregorio, *La Biblioteca Comunale* in *Storia di Siena II. Dal Granducato all'Unità*, a cura di R. Barzanti, G. Catoni, M. De Gregorio, Siena, Edizioni Alsaba, 1996, pp. 365-384; M. De Gregorio, *Dal ministro al custode. Quasi un secolo di Comunale,* in «Accademia dei Rozzi» IV (1997), 6, pp. 18-27.

[16] *Bandi e ordini*..., cit., IV, Firenze 1765, n. CIII.

Pietro Leopoldo che fa il suo ingresso a Firenze il 13 novembre 1765. Il venticinquennio di governo leopoldino fu il periodo di maggiore crescita civile ed economica per il Granducato; l'entità e la qualità delle riforme rese la legislazione toscana una delle più moderne del tempo e ancora oggi non si può non rimanere ammirati a scorrere quel complesso che va sotto il nome di «Leopoldina». L'opera del nuovo granduca nei confronti delle opere d'arte, ma meglio sarebbe dire beni culturali, fu enorme, sia diretta che indiretta. Infatti la severa politica ecclesiastica per il contenimento e la soppressione di conventi e monasteri, l'eliminazione delle compagnie laicali, la forte limitazione della manomorta liberarono una certa quantità di beni fondiari, provocarono mutamenti di carattere edilizio e urbanistico e misero in circolazione una notevole quantità di mobili, arredi, dipinti, manoscritti, libri, dando spinta al collezionismo privato e pubblico, cioè archivi, biblioteche, musei. Il disegno strategico di Pietro Leopoldo, quale ci appare dalla legislazione, è un graduale smantellamento del clero regolare e delle monache, a favore delle parrocchie e dell'autorità dell'ordinario, avendo di mira l'indipendenza dello Stato contro le ingerenze del Sant'Offizio e della curia romana, ingerenze facili ad attuarsi attraverso i religiosi che obbedivano al loro superiore a Roma e non al vescovo locale. Ma non si trattò solo di politica internazionale, Pietro Leopoldo credeva sinceramente che l'individuo si realizza piuttosto servendo il bene comune, il prossimo, che nella vita contemplativa che egli giudica «oziosa». Perciò, per esempio, tanti monasteri di clausura furono trasformati in conservatori per l'educazione delle fanciulle[17].

A noi qui la politica ecclesiastica del granduca, che a scorrere la legislazione appare francamente invasiva e troppo puntigliosa, dietro la soverchiante influenza del famoso vescovo «giansenista» di Pistoia Scipione de' Ricci, interessa soprattutto per la mobilità che provocò a beni culturali sedimentati da secoli.

Tutto il complesso delle disposizioni e delle riforme leopoldine marciava di comune accordo con quello che il fratello, l'imperatore Giuseppe II, operava nei paesi a lui soggetti, con il risultato che in Italia la Toscana e la Lombardia austriaca si staccarono notevolmente, in quanto a modernità, dagli altri Stati italiani. Ma, comunque, la Toscana non era la Lombardia, né per risorse né per spirito imprenditoriale e, come vedremo, alcune delle riforme, quelle che più laceravano la secolare rete di protezione, spirituale e materiale, della plebe, furono violentemente contestate e poi fortemente limitate.

---

[17] Cfr. I. BLAGIANTI, *La soppressione dei conventi nell'età napoleonica,* in *La Toscana nell'età rivoluzionaria e napoleonica,* a cura di I. TOGNARINI, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, p. 447.

Dopo neppure un anno di governo di Leopoldo, il 27 agosto 1766, veniva pubblicato un bando sui ritrovamenti di «tesori» che ribadiva le disposizioni del 1750 e 1762, specificando che «resta proibito ai ministri della Zecca, orefici, argentieri, a tutti i fonditori ecc. ecc. il fondere e distruggere ogni sorta di medaglie, monete, o altre simili anticaglie»[18].

Con decisione del 24 gennaio 1769 fu stabilita la separazione tra opere d'arte e strumenti, creazioni e reperti di carattere scientifico; fu dunque creata la Galleria da una parte e il Museo della Specola dall'altra, ambedue patrimonio dello Stato, mentre la Guardaroba conservava e sopraintendeva agli oggetti d'uso per la corte. Di questa divisione razionale, che del resto attuava le disposizioni della convenzione del 1737 con Anna Maria Luisa de' Medici, non fu tenuto alcun conto, come vedremo, dai francesi, i quali, a cominciare dall'invasione del 1789 – invasione perché la Toscana era neutrale –, trattarono Palazzo Pitti come patrimonio personale del granduca e lo depredarono. Oltre a creare il Museo della specola, Pietro Leopoldo creò quello dell'Accademia ove venivano collocate le opere d'arte provenienti dalle confraternite e comunità religiose soppresse[19].

Furono ben presto individuati alcuni criteri per cui i conventi e monasteri venivano soppressi: lo scarso numero di individui, la poca utilità che rendevano al pubblico, gli scandali, le richieste degli ordini stessi. Con i loro beni si dotavano ospedali o parrocchie povere alle quali furono distribuiti gli arredi sacri[20]. I beni mobili reputati di minore importanza venivano messi all'asta per mezzo dell'«Incanto dei pupilli»[21]. L'attenzione per la situazione delle parrocchie come edifici, arredi e congrua del parroco prevedeva ispezioni ed inventari che sono oggi di grande aiuto per ricostruire la storia degli edifici e delle loro decorazioni[22].

Nel 1773 la soppressione della Compagnia di Gesù pose a disposizione un notevole complesso di beni immobili e mobili. In Toscana i gesuiti aveva dieci tra case e collegi. «I beni stabili urbani e rustici furono alienati o venduti a livello perpetuo ... Le rendite di capitali da ciò realizzati furono tutte erogate in opere di pubblica istruzione, nel dotare di congrui assegnamenti le parrocchie povere, e nel restaurare cadenti fabbriche consacrate al culto religioso».

---

[18] *Bandi e ordini* ..., cit., V, Firenze 1771, n. XXXIX; *Bandi, leggi e provvedimenti*... cit., pp. 51-52 (dato come del 17 ottobre 1766).

[19] A. Zobi, *Storia civile della Toscana*... cit., II p. 338.

[20] I. Biagianti, *La soppressione dei conventi*... cit., p. 447.

[21] *Bandi e ordini* ..., cit., V, Firenze 1771, n. LXVII.

[22] *Ibid.*, nn. CXLVIII, CLXVI; VI, Firenze 1776, n. XCIII.

Inoltre «religiosamente pagato dall'erario il prezzo dei pochi oggetti d'arte e libri, che dalle suppellettili gesuitiche vennero prescelti ad arricchire la Galleria delle Statue e la biblioteca Magliabechiana»[23].

A Siena i gesuiti avevano una casa a S. Vigilio e gestivano un collegio, quello Tolomei, uno dei più importanti collegi nobiliari del tempo. La vita del Tolomei naturalmente proseguì, ma proprio in quel tempo furono fatti gli inventari dei beni e della biblioteca[24]. Una relazione e una stima di questa fu fatta da Giuseppe Ciaccheri bibliotecario della Biblioteca pubblica[25]. Mentre la casa di S. Vigilio, ma non la chiesa, fu spogliata degli arredi se in un inventario manoscritto del 1789-1790 si trova che alcuni mobili erano passati al curato di S. Andrea[26].

Negli anni successivi furono soppressi nel Granducato i cinque conventi di paolotti, i tre dei canonici lateranensi, i due degli scopetini, i quattro dei barnabiti, i due dei teatini, i quattro monasteri dei cisterciensi, il convento degli alcantarini e quello dei foglianti. I loro beni «stabili», come vedremo, confluirono in un nuovo istituto economico, il Patrimonio ecclesiastico[27].

Nel gennaio del 1778 i codici e i libri della libreria del Duomo di Firenze furono trasferiti alla Biblioteca laurenziana «...avendo S.A.R. determinato che la Libreria esistente in cotesta Opera si conservi secondo la sua fondazione in una Libreria pubblica per comodo dei studiosi...»[28].

Il controllo sui monasteri femminili, la loro limitazione, l'amministrazione dei loro beni e la loro vendita da parte della mano pubblica si realizzò gradualmente e con grande cautela attraverso una serie di leggi e disposizioni a partire dal 1769 ma con più intensità negli anni settanta e ottanta[29].

Dalla documentazione risulta il senso di umanità del principe rispetto alle monache coinvolte nella soppressione e la ricerca del consenso dell'autorità ecclesiastica come mostrano le lettere circolari agli arcivescovi e vescovi della

---

[23] A. ZOBI, *Storia civile della Toscana...* cit., II., pp. 137 - 138.

[24] ARCHIVIO COMUNALE DI SIENA [d'ora in poi ACS], *Preunitario* 62-63, cfr. G. CATONI - S. MOSCADELLI, *Inventario dell'Archivio Comunale di Siena,* Siena, 1998, p. 128.

[25] BIBLIOTECA COMUNALE DI SIENA [d'ora in poi BCS], *Carteggi Ciaccheri*, ms. D. VII. 21., c. 284.

[26] BCS, ms. E. III. 25, inserto 13: S. Andrea.

[27] I. BIAGIANTI, *La soppressione dei conventi...* cit., p. 448.

[28] Lettera del 5 gennaio 1778, in *I libri del Duomo di Firenze . Codici liturgici e Biblioteca di Santa Maria del Fiore (secoli XI-XVI)*, a cura di L. FABBRI e M. TACCONI, Firenze, Centro Di, 1997, p. 38.

[29] *Bandi e ordini...*, cit., V, Firenze 1771, n. CLXVI; VI, Firenze 1776, nn. VI, XL, XLI, LXV, CXIV, CXXXV; VIII, Firenze 1778, n. CVI; XI, Firenze 1784, nn. LXXIX, LXXXI, LXXXVII.

Toscana nelle quali si esprime «l'intenzione di sopprimere i piccoli monasteri e conventi, di ridurre gli altri a più austera disciplina, di far servire frati e monache a qualche oggetto di pubblica utilità»[30]. Nel medesimo tempo si scriveva anche ai superiori dei conventi e monasteri con domande dettagliate sullo stato degli stessi e richiesta di quali conventi piccoli e inutili potrebbero essere soppressi[31].

Nel 1779 a Siena e nel suo territorio i soli monasteri femminili erano 34 occupati da 944 monache e con un reddito annuo di lire 448.350[32] e alcuni di questi vennero aboliti, alcuni ridotti a conservatori. I beni mobili e immobili dei monasteri soppressi vennero in genere alienati e il denaro adoperato per le pensioni alle ex monache e per aiuti a parrocchie povere. Prima del 1784 sembra che i criteri di ridistribuzione fossero piuttosto empirici: fu comunque creato con motuproprio del 24 dicembre 1778 l'Archivio diplomatico[33] ove raccogliere le pergamene sia già di proprietà dello Stato sia quelle che si recuperassero dalle soppressioni. Secondo lo Zobi nel 1850 tale archivio aveva già 140.000 pezzi[34].

Nel decennio che va dal 1780 al 1790 il granduca incrementò in modo forsennato le riforme tese a liberare l'economia da qualsiasi vincolo, sotto l'influsso delle teorie liberiste che avevano visto in Sallustio Bandini un grande precursore, ma forse anche sotto la spinta di fatti contingenti. Nel maggio del 1780 infatti una serie di forti terremoti disastrò i territori del granducato ai confini con l'Umbria e le Marche. Pietro Leopoldo volle visitare quei luoghi e fu straordinariamente commosso alla vista delle distruzioni e delle condizioni miserabili della popolazione; tra le altre provvidenze soppresse alcuni conventi e i beni passarono alle comunità colpite, e per l'aiuto adoperò anche beni derivanti dalla soppressione dei gesuiti[35]. Con il motuproprio del 5 agosto 1780 venivano poi liberalizzati gli scavi e il commercio degli oggetti archeologici, mantenendo la prelazione da parte dello Stato, però di essi «sarà pagato il prezzo rigoroso corrispondente alla rarità e bellezza dei monumenti»[36]. Nel successivo 1781 fu permesso di esportare le pitture sulle quali lo Stato non

[30] A. ZOBI, *Storia civile della Toscana* ... cit., II, p. 222.
[31] *Bandi e ordini* ..., cit., IX, Firenze 1780, n. III.
[32] A. ZOBI, *Storia civile della Toscana*... cit., II, p. 244.
[33] *Bandi e ordini* ..., cit., IX, Firenze 1780, n. LXXVI.
[34] A. ZOBI, *Storia civile della Toscana*... cit., II, p. 328.
[35] *Ibid.*, p. 259.
[36] *Bandi e ordini* ..., cit., X, Firenze 1782, n. XLIV; A. ZOBI, *Storia civile della Toscana*... cit., II, p. 358; *Bandi, leggi e provvedimenti*... cit., pp. 52-54.

avesse esercitato il diritto di prelazione, ma in un vasto dispositivo di liberalizzare dall'economia fu ribadita la tutela dei dipinti antichi[37].

Altre disposizioni che avranno un impatto decisivo, sia economico che storico-artistico, furono quelle riguardanti le sepolture; per secoli le chiese e chiostri dei regolari erano stati ricetto di sepolture più o meno illustri ma sempre curate e decorate con dipinti e ornamenti. Si iniziò, con lettera del 6 aprile 1781 a regolamentare quelle gentilizie nelle chiese[38] quindi si dettero, nell'agosto 1783, istruzioni meticolose per la costruzione dei camposanti 'a sterro', fornendo addirittura il disegno che essi dovevano avere[39], e finalmente, per Firenze, con legge del 28 aprile 1784, non si potevano più seppellire i morti in città ma solo nel camposanto di Trespiano eccettuate le monache[40]; e nel 1788 si prescriverà che si facciano i camposanti ovunque[41]. Per quanto le sepolture nelle chiese venissero scemando gradatamente, vennero a cessare via via i grandi benefici economici che soprattutto i regolari traevano da secoli dalla vendita delle sepolture e dalle continue officiature agli altari di patronato. Ma anche questi ultimi, abbandonati progressivamente dalle famiglie che ne avevano il patronato in quanto loro cappella funebre, andarono lentamente in decadenza. Non è il caso qui di ricordare la comprensibile opposizione del clero, soprattutto regolare, a questa politica leopoldina. Le tensioni con Roma si acuirono quando Pietro Leopoldo, dopo scandali e un braccio di ferro, soppresse in Toscana il Sant'Offizio. I beni furono adoperati al solito in favore delle parrocchie povere, mentre gli archivi dovevano passare agli archivi arcivescovili di Firenze, Pisa e Siena. A Siena i beni dell'Inquisizione ammontavano alla modica somma di lire 1001,1,10[42].

Finalmente con il motuproprio del 30 ottobre 1784 furono istituiti i Patrimoni ecclesiastici nelle varie diocesi del Granducato per assicurare assistenza ai parroci e provvedere al mantenimento delle chiese curate. La gestione era totalmente dipendente dal governo ed esercitata dal Segretario del regio diritto. Nella diocesi di Siena era previsto un amministratore, un computista e un cassiere. Non si trattava solo della gestione dei patrimoni degli enti ecclesiastici sino allora soppressi ma l'istituto era stabilito in vista di un vasto e definitivo

---

[37] *Ibid.*, pp. 54-55.

[38] *Bandi e ordini* ..., cit., XI, Firenze 1782, n. CII.

[39] *Ibid.*, Firenze 1784, n. CLXXX.

[40] *Ibid.*, XII, Firenze 1786, n. XIX.

[41] *Ibid.*, XIII, Firenze 1788, n. CIV.

[42] A. Zobi, *Storia civile della Toscana*... cit., II, p. 306; *Appendice di documenti*, pp. 124-127: Editto della soppressione.

piano di soppressioni come mostrano le *Istruzioni* allegate alla legge[43] o pubblicate posteriormente[44]. Viene stabilito che gli amministratori «dovranno (...) procurare sollecitamente la profanazione di tutte le fabbriche inutili e la vendita delle medesime. I beni mobili di qualunque genere dovranno vendersi a pronti contanti» eventualmente anche senza asta. Di tutti i patrimoni che saranno incorporati al Patrimonio ecclesiastico dovranno farsi gli esatti inventari e gli stati attivi e passivi. Il ricavato dovrà essere investito in luoghi di Monte o censi sicuri. «Nell'alienazione delle fabbriche delle Compagnie dovrà aversi in mira specialmente di preservare quelle che possano servire per servizio delle cure, e quelli arredi e mobili più decenti che possono servire per uso delle medesime. Dovranno pure preservarsi quei mobili ed arredi sacri, che i vescovi crederanno di dover distribuire alle parrocchie più bisognose, tenendone però un esatto riscontro nell'archivio della Regia Amministrazione». Nelle disposizioni successive si stabiliscono le regole per le aste di mobili, oggetti, ori e argenti da tenersi presso i tribunali ordinari. Sui Patrimoni ecclesiastici gravavano anche le spese per le Accademie ecclesiastiche, una sorta di corso di studi superiori e di riqualificazione per i sacerdoti secolari, istituzione però che ebbe scarsa e stentata vita per l'opposizione dei vescovi, fuori che del solito Scipione de' Ricci al quale forse si deve l'idea[45].

Soppressione delle Compagnie laicali. Nel motuproprio del 1784 si ricordano anche le compagnie laicali perché Scipione de' Ricci aveva già iniziato a sopprimerle nella sua diocesi di Pistoia[46], ora il granduca con altro motuproprio del 21 marzo del 1785 estende l'abolizione a tutto il Granducato[47].

Il provvedimento era stavolta eminentemente di politica religiosa essendo il risvolto economico scarso poiché le compagnie laicali in genere non erano ricche anche se avevano un ingentissimo patrimonio artistico. L'intento era di concentrare la vita religiosa nelle parrocchie, per l'innanzi scarsamente frequentate per l'attrazione esercitata dalle chiese dei regolari e appunto dalle numerosissime compagnie laicali che avevano nelle loro sedi anche un oratorio. Ma, come vedremo, l'operazione non riuscì completamente: le compagnie

---

[43] *Bandi e ordini* ... cit., XII, Firenze 1786, n. LXXVII.

[44] *Ibid.,* nn. LXXV, XCIII, CXLIX, CL. Per l'istituzione dei Patrimoni ecclesiastici cfr. I. BIAGIANTI, *La soppressione dei conventi*... cit., pp. 444, 447, con bibliografia.

[45] A. ZOBI, *Storia civile della Toscana*... cit., II, pp. 455-457.

[46] *Ibid.,* pp. 390-394.

[47] *Bandi e ordini* ..., cit., XII, Firenze 1786, n. IC. I. BIAGIANTI, *La soppressione dei conventi*... cit., pp. 443-444.

laicali, talvolta antichissime e con vita istituzionale democratica, rispecchiavano un fortissimo radicamento nel territorio e nella tradizione e svolgevano compiti di solidarietà sociale che malgrado le buone intenzioni di Pietro Leopoldo, lo Stato non era ancora in grado di esercitare. Tanto che lo stesso granduca cercò di trasportare questa funzione sociale alle Compagnie di carità da lui create e annesse a ciascuna parrocchia, ma con nessuna fortuna. Il motuproprio di soppressione che comprende «Compagnie, Congregazioni, Congreghe, Centurie e Terzi Ordini» inizia con una introduzione storica sulla nascita e sviluppo di queste associazioni, ne evidenzia quelli che giudica abusi tra i quali sarebbero stati anche culti riti e devozioni per immagini che Leopoldo – cioè Scipione de' Ricci – considerava frutto di superstizione. «Chiese, case, libri, arredi sacri, effetti e fondi» di queste associazioni devono essere presi in consegna dagli amministratori dei Patrimoni ecclesiastici delle rispettive diocesi: case, fondi e beni devono essere immediatamente venduti; tutte le chiese che non servono, sentiti i vescovi, devono essere profanate e vendute; devono essere fatti degli inventari degli arredi e passati ai vescovi perché questi siano distribuiti alle chiese curate; il ricavato delle vendite vada al Patrimonio ecclesiastico. In ogni parrocchia deve esserci una Compagnia di carità per la cui costituzione e attività vengono date istruzioni minuziosissime; in ogni caso queste nuove Compagnie non devono avere beni propri. Sono escluse dalla soppressione, per la loro utilità, nove compagnie di Firenze ma ne vengono profondamente modificati gli statuti[48]. In una lettera ai vescovi del 30 luglio 1785 si stabilisce che gli edifici delle Compagnie possono essere consegnati ai parroci, dietro loro richiesta, ma in tal caso essi devono assumersi il carico della manutenzione e comunque devono essere distrutti gli altari, altrimenti saranno vendute[49].

Nella stessa data vengono date istruzioni ancora più dettagliate sul destino dei mobili e arredi sacri: essi devono essere distribuiti alle parrocchie, iniziando dalle più povere di mobili e arredi; deve essere consegnato ai parroci il necessario per montare le Compagnie di carità; le immagini, le reliquie con teche e custodie, i quadri e pitture non di celebri autori, e statue di madonne, crocifissi, santi ecc. vadano alle parrocchie purché siano sempre scoperte. Quest'ultima disposizione colpiva l'uso di coprire per buona parte dell'anno con dei «mantellini» alcune immagini particolarmente venerate, come per accrescerne il carisma. Scipione de' Ricci e Pietro Leopoldo consideravano

[48] *Bandi e ordini...,* cit., n. CII.
[49] *Ibid.,* n. CXX.

questo uso una superstizione da sradicare, non così la pensava il popolo che ne richiederà a gran voce il ripristino qualche anno dopo.

Di tutti gli oggetti consegnati dovevano essere fatte delle ricevute. In quanto alle suppellettili preziose, esse dovevano per il momento essere tenute da parte, ma l'elenco deve essere inviato al segretario del Regio diritto perché «dedotto ciò che sarà necessario per la decenza delle parrocchie, s'impieghi il ritratto del rimanente per i bisogni delle diocesi»[50].

Era, come si vede, un vero terremoto sociale, ma con forti riflessi anche urbanistici per la secolarizzazione e riduzione a uso privato di un gran numero di edifici e che provocò una grande circolazione di mobili, arredi, opere d'arte. Un movimento ancora oggi non organicamente ricostruito e che pone infiniti problemi per la definizione della provenienza e delle funzioni di tantissime opere, di quelle superstiti naturalmente.

Il pericolo per il destino di tante opere d'arte fu ben presente al legislatore, tanto che furono emanate ulteriori istruzioni per gli amministratori del Patrimonio ecclesiastico delle diocesi del Granducato:

«Art. XXVI. ...allorché nei patrimoni incorporati vi saranno quadri o pitture d'eccellenti autori, codici o libri di qualche pregio, o per la qualità dell'opere, o per la ricchezza, e rarità dell'edizione, dovrà rimetterne la nota al segretario del Regio diritto per attenderne gli ordini corredata con quelle maggiori, e più precise notizie, che potranno acquistarsi per mezzo di persone intelligenti.

Art. XXVII. Le pergamene e cartapecore antiche dovranno rimettersi all'Archivio diplomatico in Firenze a forma degli ordini.

Art. XXXII. Per ciò che spetta all'alienazione e distribuzione dei mobili e arredi sacri delle Compagnie e chiese soppresse, gli amministratori dei Patrimoni ecclesiastici dovranno preservare dalla vendita per la distribuzione alle cure tutti i paramenti sacri ancor che ricchi, e tutte le biancherie di chiesa, come pure le cappe bianche, i paliotti usuali non di argento né ricchi, tutti i vasi sacri ancor che di argento, come calici, pissidi, ed ostensori, tutti i candelieri, reliquiari, carteglorie che non siano d'argento, residenze, confessionari, organi, campane, crocifissi, e quelle immagini che siano state tenute in qualche considerazione. Di tutta questa roba ne faranno la distribuzione a forma delle assegnazioni che ne faranno in scritto i rispettivi vescovi alle cure che cono-

[50] *Ibid.,* n. CXXI.

sceranno averne maggior bisogno; i crocifissi e le immagini dovranno consegnarsi con la condizione che restino sempre scoperti.

Dovranno vendere sollecitamente tutti i letti, e mobili non servibili per chiesa, i parati per le mura, paliotti, fuciacchi e stendardi ricchi, candelieri, reliquiari tolto le reliquie, ed altri utensili d'argento; preferiranno regolarmente la vendita all'incanto, ma sarà in loro facoltà la vendita privata delle argenterie»[51].

Si noterà che mentre nelle disposizioni emanate il 30 luglio 1785 si dice che le «reliquie con tende e custodie» dovevano essere consegnate ai parroci, in queste ultime si prescrive di vendere i reliquiari e non si specifica che fine debbano fare le reliquie. In effetti per Pietro Leopoldo, e per Scipione de' Ricci, questi culti puzzavano di superstizione. Infatti nella lettera circolare inviata ai vescovi del Granducato dal principe, in data 26 gennaio 1786, la prima cosa che si chiede è proprio l'«Ispezione su tutte le reliquie e loro eventuale cernita».

Questa lettera accompagnata da un prospetto in 57 articoli per la «disciplina ecclesiastica per avere il loro parere» prospettava una riforma di ispirazione giansenista del tutto inapplicabile considerate le condizioni storiche e veniva a interferire pesantemente e minuziosamente nella vita interna del clero, configurava insomma una chiesa di Stato riformata che non fu recepita né realizzata. Nell'articolo XXVIII si prevedeva: l'ispezione dei quadri con rimozione di quelli «indecenti»; lo scoprimento delle immagini «alle quali fin ora si è malamente preteso di accrescere venerazione col tenerle coperte»; agli altari maggiori si sarebbero dovuti togliere i quadri e mantenere il solo crocifisso.

L'articolo XXXVII suggeriva di togliere dalle chiese le «tavolette dei voti, grazie e miracoli» e tutti i quadri e pitture meno decenti». L'articolo LIV prevedeva che «nelle chiese loro [delle monache] non vi dovrà essere che un solo altare». Inutile dire che l'insieme di questo programma radicale non fu accolto dai vescovi, fuori che dal Ricci stesso, il quale poi ne pagherà il fio[52]. Alcune di queste riforme furono poi realizzate da Pietro Leopoldo con leggi ordinarie ma furono duramente contestate e successivamente abrogate a furor di popolo.

Ma, per intanto, la soppressione delle compagnie ci fu e la documentazione archivistica già pubblicata ci indica con quali criteri avvenne a Siena e nel suo territorio[53].

---

[51] *Ibid.,* n. CL.

[52] A. ZOBI, *Storia civile della Toscana...* cit., II, p. 400; *Appendice di documenti*, pp. 141-167 ove è riportata integralmente la lettera.

[53] E. JACONA, *Sulla conservazione e tutela di opere d'arte nella Siena del 1786,* in «Bullettino senese di storia patria», XCV (1988), pp. 470-481.

Dalla concreta attuazione delle disposizioni di soppressione risulta che alcuni dipinti furono acquistati dallo Stato per la «Reale Galleria» di Firenze: lo stendardo del Sodoma della soppressa compagnia di S. Sebastiano e quello attribuito a Francesco Vanni, ma in realtà di Rutilio Manetti, della soppressa compagnia di S. Rocco[54]. «Delle altre pitture esistenti nelle soppresse compagnie non dovranno vendersi quelle almeno del Casolani, Salimbeni, Francesco Vanni, Rustici e Beccafumi». Questa scelta di nomi indica una notevole consapevolezza dei valori della scuola senese del Cinquecento e anche di primo Seicento poiché il Rustici ricordato è lo straordinario Francesco Rustici detto il Rustichino, del quale, d'altra parte le Gallerie fiorentine già conservavano quadri acquistati vivente il pittore.

A Siena come consulente artistico per le operazioni relative a queste soppressioni fu scelto Lorenzo Feliciati maestro di disegno «pubblico»[55].

Dal complesso dei documenti si ricava che i due stendardi potevano essere l'inizio di acquisti per le Gallerie fiorentine, infatti si chiede una lista di quadri dei pittori senesi sopra indicati resi disponibili dalle soppressioni. Per intanto lo stendardo del Sodoma fu acquistato per duecento zecchini, cifra che si avvicinava ai trecento scudi d'oro offerti da un privato.

I dipinti di quei pittori e di altri ritenuti importanti furono raccolti in alcune sale del Palazzo comunale come museo aperto al pubblico. Altri considerati di minor valore furono portati al palazzo arcivescovile perché fossero ridistribuiti, a discrezione, alle parrocchie.

Ci si rese conto però che alcune sedi di compagnie locali, chiese e oratori, avevano cicli affrescati troppo importanti e fu dunque sospesa la vendita e si cercò il modo più pratico perché fossero visitabili dagli «scolari e intendenti di pittura». La compagnia della SS. Trinità, con affreschi del Salimbeni e di Raffaello Vanni, fu richiesta dalla Contrada di Valdimontone come propria sede. Le osservazioni dell'amministratore del Patrimonio ecclesiastico che accompagnano la richiesta sono lusinghiere per le Contrade: «La nitidezza e la pulizia che si vede in tutte le chiese delle rispettive contrade ci assicurano che la Contrada del Valdimontone se ne farebbe un impegno di conservare con l'ultima premura le pitture e gli stucchi e bronzi ed i legnami intagliati in detta sala esistenti[56].

---

[54] Lo stendardo attribuito a Francesco Vanni fu riportato a Siena e poi collocato nella chiesa di S. Pietro in Castelvecchio, cfr. E. Jacona, *Sulla conservazione e tutela...* cit., p. 479, n. 57.

[55] Su Lorenzo Feliciati e la funzione didattica e museale delle opere raccolte dalle soppressioni cfr. M. Ciampolini - A. Leoncini, *La scuola del disegno dell'Università di Siena nel Settecento,* Siena 1990, pp. 61-62.

[56] E. Jacona, *Sulla conservazione e tutela...* cit., p. 476.

In effetti a Siena molti degli oratori delle compagnie soppresse furono poi consegnati alle contrade.

Alcune opere furono chieste dalle famiglie che esercitavano il loro patronato, mentre si ha notizia di gruppi di incisioni e di qualche quadro venduti a privati.

Conventi e parrocchie. Non diversamente venivano divisi i beni mobili dei monasteri e conventi che erano stati soppressi o si stavano sopprimendo. Di un monastero senese, quello di S. Caterina del Paradiso di terziarie domenicane, abbiamo una documentazione edita[57]. La soppressione era già stabilita nel 1776 ma fu procrastinata fino al 1787. I beni rustici e urbani, compreso il convento furono alienati, la chiesa passata alla Contrada del Drago con alcuni arredi, ma solo quelli «di legno». Dei beni mobili fu steso un accuratissimo inventario ancora esistente e che ha in margine i nomi dei privati acquirenti. Le immagini sacre furono messe nella disposizione dell'arcivescovo il quale donò un crocifisso a Galgano Saracini per la sua cappella gentilizia, cioè l'attuale cappella del palazzo Chigi Saracini, una immagine della Madonna alla parrocchia di S. Donato di Siena, un'altra alla parrocchia di Manciano delle Masse, un'altra rimase nella chiesa e l'organo andò alla parrocchiale di Scansano, diocesi di Sovana[58].

Nel 1785 fu soppressa e distrutta l'antichissima chiesa parrocchiale di S. Antonio Abate in Fontebranda, ma questa operazione fu voluta dall'arcivescovo per realizzare una piazza dinanzi, o meglio di lato, alla casa-santuario di S. Caterina da Siena. Dalla documentazione risulta che il materiale della demolizione fu data al muratore, così come due pile per l'acqua santa; la porta della chiesa fu permutata con un cancello nuovo di legno; fu venduta una tavola antica ove erano dipinti «gli apostoli e altri santi». Gli oggetti liturgici in argento, rame ecc. passarono alla contigua chiesa di S. Caterina[59].

La decisa volontà di liberalizzare l'economia colpisce anche istituti laici, infatti il 23 febbraio 1789 vengono aboliti definitivamente «majorati, primogeniture, ulteriorigeniture e fidecommissi»[60].

Nel frattempo il granduca continuava nell'indagine sui conventi di frati con la preparazione di una dettagliata «Tabella generale di tutti i frati esistenti nel

---

[57] *L'Oratorio di santa Caterina nella Contrada del Drago,* a cura di F. BISOGNI - L. BONELLI CONENNA, Siena, Contrada del Drago, 1988.

[58] S. MOSCADELLI, *L'archivio del monastero e del conservatorio s i S. Caterina del Paradiso,* in *L'Oratorio di santa Caterina...* cit., p.65.

[59] BCS, ms. E. III. 25, inserto 14.

[60] *Bandi e ordini ...* cit., XIV, Firenze 1791, n. XII.

Granducato, e nota di tutti i conventi, famiglie, numero loro, e destino da darglisi comparati il numero dei conventi e individui nel 1767, 1782, 1785»[61]. Nel novembre del 1788 e nel maggio 1789 furono ordinati accurati inventari delle parrocchie[62] e dei conventi e monasteri senesi[63]. Questi ultimi inventari servirono poi anche per le soppressioni del periodo napoleonico, nel 1808-1810[64].

A tale scopo ci si doveva servire anche di periti per le oreficerie e per il calcolo delle rendite degli stabili urbani e delle terre e poderi. Il risultato è uno spaccato straordinario della consistenza dei luoghi ecclesiastici e dei loro patrimoni, ma anche ne risulta un censimento della popolazione poiché viene indicato il numero dei parrocchiani parrocchia per parrocchia. Sappiamo così che a Siena vi erano 24 parrocchie, gli abitanti erano 16.305[65]. Negli inventari senesi delle parrocchie vengono notate le pitture pregevoli, onde evitare la possibile sostituzione e anche, chiesa per chiesa, gli oggetti provenienti dalle soppressioni precedenti. Vengono accuratamente descritti gli oggetti di metallo e pesati e stimati da parte di un orefice. Viene richiesto ai conventi e monasteri un catalogo esatto dei libri delle loro biblioteche «per impedire al possibile la distrazione dei non molti libri rari che attualmente vi esistono, giacché in oggi vengono ricercati con molta avidità e a prezzi eccessivi» ... «avendosi notizia che, tra gli altri il cardinale di Brienne, il quale dall'Italia ha ultimamente trasportate in Francia tante rarità tipografiche, avea fatto delle premure ad alcuno di questi monasteri...»[66].

Pietro Leopoldo trovava ancora il tempo di ordinare di scoprire, dove ciò non fosse già stato fatto, tutte le immagini sacre togliendo «mantellini o veli» e «con la facoltà di sostituire il cristallo per le insigni opere d'arte che meritassero una tal cautela, bene inteso però, che non si estenda tal'ordine alle Reliquie e Corpi Santi»[67]. E anche di ordinare che le Compagnie laicali superstiti non

---

[61] I. BIAGIANTI, *La soppressione dei conventi...* cit., p. 444.

[62] *Bandi e ordini* ..., cit., XIII, Firenze 1789, n. CXCIII.

[63] *Ibid.,* XIV, Firenze 1791, n. XXXVII; BCS, ms. E. III 25, inserti 1 e 2.

[64] BCS, ms. E. III. 25, inserto 23. Sulla copertina del fascicolo è scritto: «Inventario di Parrocchie e Monasteri della città di Siena del [sic] anno 1789-90 e Processi verbali delle visite dei conventi nella soppressione sotto l'Impero Francese anno 1809-10». Però questi processi verbali non sono più nel fascicolo.

[65] BCS, ms. E. III. 25, inserto 23.

[66] BCS, ms. E. III. 25, inserto 2. Sugli inventari delle biblioteche senesi, inclusi quelli di cui si tratta, cfr. B. KLANGE ADDABBO, *Gli inventari delle antiche biblioteche senesi,* in *La miniatura italiana tra gotico e Rinascimento*, I, *Atti del II Congresso di storia della Miniatura Italiana*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 201-221.

[67] *Bandi e ordini* ..., cit., XIV, Firenze 1791, n. LXXIV.

potevano fare feste oltre quelle previste[68] evidentemente per impedire che gli appartenenti alle compagnie soppresse, aggregandosi a quelle ancora esistenti, continuassero nei loro culti.

La reazione alle riforme sotto Ferdinando III. Allorché gli inventari delle parrocchie senesi venivano rimessi al segretario del Regio diritto il 25 marzo 1790[69] Pietro Leopoldo era già partito per Vienna da ventiquattro giorni per succedere come imperatore al fratello Giuseppe. Malgrado avesse lasciato un consiglio di Reggenza a continuare la sua opera di riforma della vita religiosa ed economica questa subì un brusco arresto e addirittura un riflusso.

Come è stato rilevato, la reazione avvenne sul piano religioso ma anche per ragioni pratiche perché , come si è detto, conventi, monasteri e compagnie locali costituivano una rete di solidarietà e protezione non sostituita[70]. Inoltre la vendita dei beni comunitativi aveva tolto alle popolazioni delle campagne, riducendoli in mano privata, quei diritti di uso e sfruttamento di terre e boschi che da secoli permetteva un riequilibrio nella loro sussistenza. Mentre il liberismo più intransigente aveva rialzato i prezzi, specie in periodi di carestia, in modo insopportabile per la gran parte della popolazione.

Il 24 aprile del 1790, appena un mese dopo la partenza del granduca, scoppiò a Pistoia, la città che per mano del vescovo Ricci aveva subito le riforme più rigorose, una sollevazione ad opera di contadini e campagnoli convenuti nella città. A furor di popolo furono ristabilite le compagnie locali soppresse, furono ricoperte di «mantellini» le immagini che erano state scoperte, recuperate quelle che erano state relegate, recuperati anche i corpi santi che erano stati nascosti: Il tumulto passò, sempre su basi religiose, per la Valdinievole e il 30 maggio scoppiò a Livorno poiché il popolo voleva festeggiare santa Giulia, protettrice della città, ciò che era stato proibito per le solite ragioni di politica religiosa. Fu ripristinata la compagnia intitolata a questa santa e altre due confraternite; fu fatta la processione che era stata proibita e furono ripresi a forza gli arredi sacri delle compagnie passati alle parrocchie; fu ricoperta con il suo «mantellino» la Madonna di Montenero e le altre immagini della città, il tutto con morti e feriti.

Per placare la rivolta, il 2 giugno il governatore di Livorno Siratti dava il permesso di ripristinare le confraternite, di trasportare i morti nelle ore diurne

---

[68] *Ibid.*, n. XCVII.

[69] BCS, ms. E. III. 25, inserto 12.

[70] I. TOGNARINI, *La Repubblica negata,* in *La Toscana e la rivoluzione francese,* a cura di I. TOGNARINI, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994, pp. XX-XXI.

e di poter esercitare altre pratiche religiose che Pietro Leopoldo aveva proibito. Ma ormai la bufera era nell'aria e stava avvicinandosi alla capitale ove i problemi di sussistenza erano certo ancora più gravi. Per timore di una sollevazione generale la Reggenza l'8 giugno 1790 revocava le leggi liberistiche sui beni annonari e autorizzava «i tre arcivescovi metropolitani di Firenze, Pisa e Siena a ristabilire di concerto fra essi e d'intelligenza dei rispettivi vescovi loro suffraganei e non suffraganei» molte pratiche religiose già soppresse. Venivano confermate le compagnie laicali ancora esistenti e se ne permetteva l'istituzione di nuove sotto qualsiasi titolo ed invocazione. Veniva permesso il ricoprimento delle immagini sacre e la riedificazione degli altari distrutti. Ma poiché i beni e gli arredi delle compagnie soppresse erano stati adoperati per le parrocchie e i parroci, quelle ripristinate o le nuove dovevano mantenersi con le offerte dei devoti[71].

Non è da credere lo sgomento di Pietro Leopoldo a queste notizie e il suo furore impotente per i cedimenti della Reggenza che in un colpo solo aveva disfatto, come egli dice, ciò che era costato tanto tempo e fatica. La straordinaria tempra morale di quest'uomo emerge dalla serie dei dispacci inviati da Vienna alla Reggenza. Cercando di limitare il danno, prescrive che le nuove compagnie potranno ristabilirsi nelle chiese che sono ancora tali ma non in quelle vendute e ridotte a uso diverso, e ciò, evidentemente, per non mettere in moto una valanga di rivendicazioni ingestibili[72].

Vale la pena di riportare i dati essenziali del dispaccio inviato da Vienna il 14 giugno 1790 e promulgato il 30 dello stesso mese dalla Reggenza, anche perché indica chiaramente la dispersione dei mobili delle compagnie. Anzitutto gli arcivescovi metropolitani di Firenze, Pisa e Siena sono autorizzati di concerto tra loro a ripristinare pratiche esteriori di culto che reputino giuste. Quindi:

«I. Conferme delle compagnie esistenti ed istituzione di nuove sotto qualsiasi titolo, ed invenzione, purché non abbiano né entrate, né amministrazione, né collazione di doti, ma si mantenghino colle oblazioni volontarie dei fratelli;

II. Ricuoprimento d'immagini che siano in venerazione dei rispettivi popoli;

III. Riedificazione di altari;

---

[71] A. Zobi, *Storia civile della Toscana...* cit., II, pp. 520-539; *Appendice di documenti*, pp. 187-189.
[72] *Ibid.*, pp. 190-206.

IV. Associazione, e trasporto di cadaveri ai pubblici campi santi, fermo restante la proibizione di esporre i morti in chiesa, e di sotterrargli nelle chiese, o nell'abitato per ragione della pubblica salute;

V. Ammissione alle occorrenze di processioni, esposizioni, novene, uffizi e altri simili pii esercizi, e funzioni spirituali, ed il metodo da osservarsi in esse.

Ed atteso che in sequela delle già seguite soppressioni delle compagnie e beni stabili, e capitoli spettante alle medesime, non meno che gli arredi sacri di loro attenenza, furono incorporati in diversi Patrimoni ecclesiastici, e dipoi venne erogato primieramente da questi il valore degli stabili, e l'importare dei capitali in costruzione, ed erezione di nuove parrocchie, ed in restauro delle antiche e rovinose, in assegnazione, ed aumenti delle convenienti congrue ai rispettivi parochi, in collazione di doti, delle quali erano aggravati i patrimoni delle dette compagnie (...)

E secondariamente furono nell'istessa guisa distribuiti in seguito alle parrocchie dai rispettivi ordinari gli indicati arredi sacri (...) non potranno i mentovati beni stabili, capitali, arredi sacri (...) essere reclamati per qualunque titolo all'oggetto di valersene nelli stabilimenti delle compagnie o attualmente esistenti, o che si volessero erigere di nuovo...»[73].

Non si ha notizia di sollevazioni a Siena, ma si sfruttò ben presto la possibilità di ristabilire le compagnie laicali, le quali iniziarono a richiedere le opere d'arte disponibili, cioè quelle collocate nel museo del Palazzo comunale: nel 1791 la compagnia della Ss. Trinità; nel 1792 la nuova compagnia, nata da accorpamenti, della «Misericordia del beato Andrea Gallerani sotto il titolo del SS. Crocifisso e di S. Sebastiano martire»; quella di S. Antonio Abate e della Madonna del Bolgione. Dai documenti traspare qualche perplessità che alcune delle opere richieste siano effettivamente appartenute alle stesse compagnie[74]. Nello stesso anno vengono restituiti quadri alle compagnie di S. Ansano, dei Ss. Chiodi, di S. Gerolamo e di S. Lucia[75]. Altre restituzioni si hanno nel 1793[76]; altre ancora alla compagnia di S. Anna nel 1794[77]. Due anni

---

[73] *Bandi e ordini* ..., cit., XIV, Firenze 1791, n. CXIV.

[74] E. JACONA, *Sulla conservazione e tutela*... cit., pp. 480-481 e vedi anche ACS, *Preunitario* 165 (1792), *Informazioni*, carte sciolte, cfr. G. CATONI - S. MOSCADELLI, *Inventario dell'Archivio*... cit., p. 152.

[75] ACS, *Preunitario* 165 (1792), *Informazioni*, cfr. G. CATONI - S. MOSCADELLI, *Inventario dell'Archivio*... cit.

[76] ACS, *Preunitario* 166 (1793), *Informazioni*, *Ibidem.*

[77] ACS, *Preunitario* 167 (1794), *Informazioni*, *Ibidem.*

dopo arrivarono a Siena, come dono del granduca, quattro grandi quadri del Nasini il cui collocamento nel Palazzo pubblico dette luogo a non pochi inconvenienti[78].

Ma ormai si era ad una data nella quale il giovane nuovo granduca Ferdinando III, aveva iniziato, malgrado le raccomandazioni del padre, a smantellare le riforme leopoldine[79], pur mantenendo la proibizione alla esportazione di opere d'arte[80]. Da contrappunto a questa restaurazione si svilupparono forme esasperate di devozionalità con fioritura di miracoli[81].

Tra le disposizioni di Ferdinando attinenti ai beni culturali troviamo anche il rinnovo decennale della privativa a Carlo Leopoldo Ginori per la fabbricazione della porcellana, del 22 ottobre 1792, poi reiterato durante il regno d'Etruria[82], e nuove disposizioni sui fidecommissi che permettevano l'alienazione anche di «mobili, argenti, gioie e crediti»[83]. Una serie di disposizioni furono adottate per lo scioglimento dei Patrimoni ecclesiastici, il che comportava anche un nuovo destino per gli arredi sacri[84]. Venivano inoltre alterate le disposizioni leopoldine sulle sepolture, infatti si permettevano inumazioni nelle cappelle di campagna dei proprietari privati, i quali potevano anche istituire cimiteri in campagna; infine si prorogava di due mesi il permesso di seppellire nei chiostri dei regolari[85].

L'invasione francese. Intanto la situazione internazionale precipitava: il 20 giugno 1791 Luigi XVI veniva arrestato a Varenne, tre giorni dopo Ferdinando III veniva proclamato ufficialmente granduca: dunque l'appoggio del popolo era troppo importante per essere compromesso da riforme dettate da rigore razionalistico.

Allorché la guerra divampò, la Toscana dichiarò una strettissima neutralità, l'unico modo per potersi salvare, infatti fu l'ultimo Stato a cadere nelle mani dei francesi. Per comprometterne la neutralità gli inglesi occuparono Portoferraio e, sulla costa, Massa Marittima[86]. Fu un primo pretesto per inter-

---

[78] ACS, *Preunitario* 170 (1796), *Informazioni*, *Ibidem.*

[79] I. BIAGIANTI, *La soppressione dei conventi...* cit., p. 453.

[80] *Bandi, leggi e provvedimenti...* cit., p. 56.

[81] I. BIAGIANTI, *La soppressione dei conventi...* cit., p. 453.

[82] *Bandi e ordini* ..., cit., XV, Firenze 1795, n. LXXII; XVIII, Firenze 1805, n. XVI; XX, Firenze 1808, n. LXXXVII.

[83] *Ibid.,* n. LXXIX.

[84] *Ibid.,* nn. XCIII, CXXIII, CXXXII, CXXXVIII.

[85] *Ibid.,* n. CVIII.

[86] I. TOGNARINI, *La Repubblica...* cit., p. XLI.

venire: dalla Cisalpina Napoleone entrò a Pistoia il 26 giugno 1796 per andare a occupare Livorno che fu presa il giorno successivo. Il governatore della città, il senese Francesco Spannocchi, inviso ai francesi fu destituito[87]. Frattanto a Siena, che si trovava sulla via per Roma, era un continuo passaggio soprattutto di francesi, ma anche di diplomatici di altre nazioni e anche dei commissari francesi incaricati di trattare i preliminari della pace poi siglata a Tolentino: quindi anche dei quattro inviati a Roma per scegliere le opere d'arte che il papa doveva consegnare alla Francia[88]. Malgrado il suo stato di neutralità, attraverso la Toscana e soprattutto attraverso Siena e il suo territorio iniziarono a passare le truppe francesi dirette verso Roma. Già nel novembre 1796 c'erano stati esempi dell'arroganza francese, ma la situazione peggiorò all'inizio del 1797 con ruberie e vessazioni di ogni tipo, soprattutto nelle campagne[89]. A partire dal 22 maggio dello stesso anno iniziarono a passare da Siena diretti a Bologna o a Livorno i carri con le opere d'arte predate nello Stato della Chiesa. Il governo era ritenuto garante della loro sicurezza nel tratto toscano. « Il primo convoglio proveniente da Perugia fornito di cinque carri carichi di quadri, arrivò a Siena il 27 maggio 1797 e ripartì il giorno dopo per Bologna. Il secondo...composto di undici carri giunse il 13 maggio e ripartì il 16 per Livorno. Il terzo fornito di diciassette carri, di cui tredici pieni di opere d'arte e manoscritti e quattro recanti gli arnesi necessari al sicuro arrivo a Livorno, si fermò due giorni (4-6 giugno) tra porta Camollia e l'Antiporto, dove pure un mese dopo sostò il quarto convoglio (quattordici carri e quattro di arnesi), e il quinto che arrivò il 22 luglio. Quest'ultimo era formato di quattordici carri, e su due di essi v'erano dei colli destinati alla moglie di Napoleone»[90].

Il governo toscano aveva inviato un ingegnere a controllare strade e ponti per i quali dovevano passare i convogli e la comunità civica senese aveva dovuto, a proprie spese, far coprire di terra le strade della città per le quali passavano per evitare scosse che danneggiassero le opere d'arte[91].

La Toscana riceveva un chiaro avvertimento del proprio destino, e più ancora allorché giunsero notizie dei saccheggi avvenuti a Roma nel febbraio del 1798. Intanto Pio VI veniva mandato in esilio proprio a Siena per un accordo tra il granduca e il Direttorio.

---

[87] M. D'ERCOLE, *Un biennio di storia senese, 1799-1800,* Siena, Giuntini - Bentivoglio, 1914, p. 16.

[88] *Ibid.,* pp. 21-22.

[88] *Ibid.,* pp. 23-25.

[90] *Ibid.,* p. 26, nota 1 ove sono riportate le annotazioni del diario manoscritto di A. F. BANDINI, *Diario senese dell'anno 1785 fino a tutto l'anno 1838,* BCS, ms. D. III. 1-23.

[91] *Ibid.*, p. 25.

Entrato in città il 25 febbraio il papa si stabilì nel convento di S. Agostino, il più comodo e grandioso della città e che aveva avuto un recente radicale rifacimento. L'arcivescovo e le principali famiglie senesi fecero a gara per ornare l'appartamento pontificio[92]. Ma Siena era troppo vicina allo Stato pontificio, quindi il Direttorio intimò al papa di recarsi alla Certosa di Firenze; il trasferimento avvenne il 27 maggio 1798 e fu forse accelerato dal terribile terremoto che aveva colpito Siena il giorno precedente, il più disastroso a memoria d'uomo che abbia subito la città[93]. Gli edifici pubblici e privati e il patrimonio artistico subirono gravi danni, la perdita forse più dolorosa fu la parte dell'abside del duomo affrescata da Beccafumi. Si presero provvedimenti per la custodia e conservazione di immagini sacre[94] e furono prese dal governo granducale varie misure e creato un fondo per i restauri. Siena fu anche esentata dal prestito semiforzoso di 800.000 scudi imposto per far fronte alle spese e al riarmo del Granducato e pagabile in oggetti d'oro e d'argento da parte di istituzioni ecclesiastiche e di privati facoltosi. Per Siena «... la R.A.S. sentirà con particolare soddisfazione che gli uni, e gli altri abbiano erogato i prodotti di detti ori ed argenti nel restauro di qualche importante edifizio pubblico dell'istessa città»[95]. All'inizio del 1799 truppe francesi passarono in Toscana con il pretesto di liberare Livorno, stavolta occupata dai napoletani; ma pur avendo ottenuto il Governo che questi sgombrassero, quelli, ormai in territorio toscano, si gettarono sulla repubblica di Lucca e la «democratizzarono» al loro solito, sottoponendola ad ogni sorta di spoliazioni[96].

Nella seconda metà del febbraio del 1799, dopo aver costretto Ferdinando IV di Napoli a fuggire in Sicilia, i francesi occuparono lo Stato dei Presidi di proprietà napoletana, cioè Orbetello, Talamone e Porto Santo Stefano. Così il Granducato si trovò completamente accerchiato da repubbliche vassalle della Francia e senza alcuna difesa anche perché Pietro Leopoldo aveva eliminato completamente l'esercito toscano e Ferdinando III non era certo riuscito a risuscitare in poco tempo uno spirito guerriero sepolto da secoli. L'unico tentativo che il sovrano poté fare fu quello di comprare la pace concedendo alla Francia un prestito di 2.000.000 di lire che non furono mai

---

[92] *Ibid.*, pp. 33-34.

[93] *Ibid.*, pp. 36-37.

[94] ACS, *Preunitario,* 149 (1798), *Carteggio,* cfr. G. CATONI - S. MOSCADELLI, *Inventario dell'Archivio...* cit., p. 151.

[95] *Bandi e ordini ...*, cit., XVI, Firenze 1799, nn. CXLI, CXLII, CXLVII; M. D'ERCOLE, *Un biennio di storia...* cit., pp. 46-47.

[96] *Ibid.*, pp. 63, 50-51.

rese[97]. Per il resto «...Madonne e Cristi piangevano, dei santi sudavano, aprivano e chiudevano gli occhi, muovevano le labbra e [avvenivano] tanti altri miracolo a cui il popolo esaltato prestava cieca fede»[98].

Il 22 e il 24 marzo 1799 i generali francesi emanarono proclami in cui dichiaravano che entravano negli Stati del granduca di Toscana non per fargli la guerra, ma per scacciarvi i napoletani e gli inglesi i quali contro la fede dei trattati vi si erano stabiliti[99].

In realtà, dunque, lo scopo dell'invasione non era certo di «democratizzare» la Toscana, come non lo era stato nell'invasione degli Stati della penisola. «I francesi quando giunsero in Italia, non erano affatto intenzionati a 'rigenerare' a 'democratizzare' l'Italia bensì a considerarla una pedina da usare sul piano militare, un terreno di scontro, una risorsa da sfruttare; l'Italia veniva considerata un «limone da spremere», una terra da cui trarre più risorse possibili»[100]. La Toscana, come altre parti d'Italia, da secoli non era stata implicata in guerre e non aveva subito invasioni. Siena e lo Stato senese, lo «Stato nuovo», avevano subito le ultime devastazioni, sia pure gravissime, nella guerra del 1553-1555 con la quale avrebbe perduto l'indipendenza. La lunga pace e la relativa prosperità economica raggiunta con Pietro Leopoldo avevano fatto della Toscana uno scrigno di tesori. Ciò spiega la presenza della enorme quantità di preziosi, soprattutto ori e argenti, che furono fagocitati dalla voracità francese, elencati nella documentazione.

«Al momento in cui scrivo le nostre truppe dovrebbero essere a Firenze. Esse avranno colà annunciato esse stesse il decreto del Capo Legislativo. Questa operazione necessaria procurerà all'Armata grandi risorse e noi batteremo gli austriaci con gli scudi toscani»[101]. Ecco il programma molto esplicito che fu perseguito con implacabile rigore: il furto sistematico delle risorse toscane. Del resto il disegno del Direttorio era stato chiaro fin dal 1796 e 1797, allorché i mercanti di Livorno in due volte avevano dovuto pagare a Napoleone ben sette milioni di lire[102].

Il 25 marzo 1799 il generale Gaultier entrava a Firenze e il giorno successivo il granduca Ferdinando era costretto a lasciare la Toscana con la famiglia

---

[97] *Ibid.,* pp. 56-57.

[98] *Ibid.,* p. 89.

[99] A. ZOBI, *Storia civile della Toscana...* cit., III, p. 270. *Appendice di documenti*, XXXVII, XXXVIII, pp. 68-71.

[100] I. TOGNARINI, *La Repubblica...* cit., pp. XVIII-XIX.

[101] *Ibid.,* p. XLIV.

[102] A. ZOBI, *Storia civile della Toscana...* cit., III, pp. 181, 187, 195.

portando con sé solo gli effetti personali. Anzi rifiutò una cassetta contenente i più preziosi cammei delle collezioni medicee che un funzionario voleva introdurre nella sua carrozza, sostenendo che essi appartenevano alla nazione. Prese però la Madonna di Raffaello, detta «del Granduca», perché acquistata da lui personalmente[103], mentre la Venere detta de' Medici era già stata inviata a Palermo.

La storia dei sequestri, rapine, vendite sottocosto delle opere e degli arredi di Palazzo Pitti in particolare è già stata scritta[104]; di grande interesse è il contributo del Boyer che riporta documentazione di origine francese[105]. Il Direttorio, due giorni dopo l'invasione della Toscana aveva formato una nuova «Commission des Sciences et Arts en Italie» incaricata di scegliere le opere d'arte e comunque di interesse particolare da trasportare in Francia. Stranamente, e a prova dell'ignoranza francese, come guida per le opere da prelevare in Toscana veniva suggerita l'opera del Targioni Tozzetti che è piuttosto una guida naturalistica che storico-artistica[106].

Per Firenze veniva affermato che «tutta la Galleria meriterebbe di essere trasportata», nientemeno, anche se, pensano, «il granduca avrà avuto il tempo di portar via i capolavori», ciò che invece, come si è visto, non era avvenuto. «Anche il *Mercurio* del Giambologna e il David di Michelangelo potrebbero essere ugualmente scelti dai commissari»[107]. È una vera fortuna che i rovesci dell'esercito francese nell'Italia del nord e il conseguente abbandono della Toscana abbiano impedito a questa commissione di arrivare, per questa volta, nel Granducato, come non fossero già bastate le rapine dei commissari all'armata che già vi erano.

E a Siena? Se la situazione politica della città e del suo territorio durante questa prima invasione francese, durata all'incirca tre mesi, è stata abbastanza studiata[108], sono ancora da studiare sistematicamente i riflessi dell'occupazione

---

[103] *Ibid.,* p. 272.

[104] I. TOGNARINI, *La Repubblica...* cit., pp. LXXIII-LXXIX, (con bibliografia); P. WESCHER, *I furti d'arte...* cit., pp. 84-85.

[105] F. BOYER, *Le ricchezze artistiche della Toscana e l'occupazione francese del 1799,* in «Archivio Storico Italiano», 1965, 1.

[106] G. TARGIONI TOZZETTI, *Relazioni di alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali, e gli antichi monumenti di essa,* Firenze, Cambiagi, 1769-1779, tt. 6.

[107] F. BOYER, *Le ricchezze artistiche...* cit., pp. 83-84.

[108] G. CHIRONI - L. NARDI, *Siena nel 1799,* in *La Toscana e la Rivoluzione francese,* a cura di I. TOGNARINI, *La Repubblica...* cit., pp. 379-420; L. VIGNI, *Il perfido insinuatore d'iniquità,* in *La scienza illuminata. Paolo Mascagni nel suo tempo (1755-1815), Catalogo della mostra* a cura di F. VANNOZZI, Siena, Nuova immagine editrice, 1996, pp. 69-83.

sull'economia e sulla sorte dei beni culturali in questo periodo. E più ancora complessivamente, resta da ricostruire la storia senese durante la seconda occupazione francese, tra il 1800 e il 1801. L'unico contributo, basato sulla documentazione ma non sempre entusiasmante, è quello più volte citato del D'Ercole, che risale al 1914.

Fortunatamente, istruiti sull'opera scientifica del Targioni Tozzetti e orecchiando le idee correnti del gusto internazionale, gli estensori delle istruzioni alla commissione che doveva scegliere le opere da portare in Francia non segnalavano molto di interessante nel resto della Toscana: «Non troveranno quasi nulla da raccogliere nelle scienza e nelle arti a Livorno e a Pisa. In quest'ultima città tuttavia, c'è un orto botanico abbastanza ben tenuto, un osservatorio dove potrà esserci qualche strumento di fisica prezioso e un gabinetto di storia naturale dove potrebbero esserci degli esemplari curiosi da scegliere. Nel palazzo ove il granduca veniva a passare una parte dell'inverno, è anche possibile trovare qualche quadro di merito»[109].

A Siena i commissari possono trovare qualcosa di più: «Questa città offriva poco alimento agli artisti e ai collezionisti di antichità. Tuttavia essa ha avuto una scuola di pittura particolare che ha preceduto la più parte di quelle d'Italia. I commissari potranno dunque trovarvi qualche opera che servirebbe a completare la nostra grande collezione delle scuole italiane. Essendo Siena una delle città italiane ove le lettere sono state assai coltivate, i commissari potranno trovare nella biblioteca pubblica ecc. dei manoscritti, delle antichità e degli oggetti relativi alle arti che si cercherebbe vanamente altrove»[110]. Questo interesse per l'antica scuola senese è dunque più per una curiosità che per il valore pittorico; del resto anche a Firenze i commissari avrebbero dovuto considerare se era il caso di prendere «le pitture dei primi tempi delle scuole italiane»[111]. Comunque, come si è detto, la commissione non arrivò in Toscana e del resto i francesi, pressati dalle circostanze e consapevoli che l'affare non poteva per il momento durare a lungo, preferirono gettarsi sul denaro contante o su quanto era immediatamente monetizzabile.

A Siena i francesi arrivarono il 29 marzo 1799, erano 500 uomini di fanteria e 50 ussari a cavallo che dovettero essere sistemati e vettovagliati a spese della comunità. Furono messi i sigilli al palazzo granducale e alle casse pubbliche; queste contenevano 156.500 lire e 500 libbre d'argento, in una cassa c'erano poi 36.000 lire frutto di sottoscrizioni di privati e del granduca per il restau-

[109] F. Boyer, *Le ricchezze artistiche...* cit., pp. 82- 83.
[110] *Ibid.*, p. 84.
[111] *Ibid.*, p. 83.

ro delle case distrutte dal terremoto. Il bottino fu inviato a Firenze sopra carri scortati da soldati[112]. Ci fu, il 7 aprile, la festa dell'innalzamento dell'albero della libertà[113] e cominciarono subito, naturalmente, le solite imposizioni di guerra; ma la situazione economica precipitò: non essendoci più denaro in circolazione non c'era più lavoro né nelle città né nelle campagne[114]. Ciò che è più grave, le estorsioni e le requisizioni dei commissari e dei soldati nelle campagne, le confische dei buoi e di altri animali prepararono la terribile carestia degli anni a venire. Essendo però le fortune militari incerte per i francesi ed essendo scoppiata la rivolta del «Viva Maria» ad Arezzo il 6 maggio 1799, gli occupanti badarono a mungere il paese fintanto che erano in tempo.

Il giorno stesso dello scoppio della rivolta aretina il commissario di Siena Abram[115] metteva in vendita gli argenti della metropolitana scnesc del peso di 560 libbre[116] e qualche giorno dopo, il 13 maggio[117], proclamava un editto che spogliava le chiese di tutti gli arredi in metalli preziosi che il D'Ercole calcola in 5.200 libbre[118] ma che in effetti fu di libbre 5.394.7.19½ come risulta da documenti inediti[119]. Durante la notte del 14 maggio lo stesso commissario rubò dalla cassa comunitativa 17.089 scudi e dalla cassa dell'Università 3.418 lire[120]. Il 4 giugno successivo il commissario Reinhard a Firenze alienava, quasi sempre svendendoli, una porzione dei beni dichiarati della Repubblica francese per una somma di 650.000 scudi[121]. Si trattava di fattorie di proprietà ecclesiastica e del soppresso Ordine di Malta; nel territorio senese fu posta in ven-

---

[112] M. D'ERCOLE, *Un biennio di storia...* cit., pp. 73-75. G. CHIRONI - L. NARDI, *Siena...* cit., p. 387, affermano che le casse furono spedite in Francia, ma questo sembra assai improbabile.

[113] *Descrizione della festa patriottica eseguita nella gran Piazza di Siena per l'innalsamento [sic] dell'albero di libertà il dì 18 Germile anno 7.mo repubblicano (7 Aprile 1799 V.S.)*, Siena, Dai torchi del cittadino Pazzini Carli, 1799. Per l'occasione fu pubblicata anche una raccolta di dieci componimenti in versi, di metro e lunghezza diversi che inneggiavano alla democrazia e alla caduta di re e della nobiltà. Alcuni di essi sono prudentemente anonimi, altri firmati: *Per la fausta occasione dell'innalzamento dell'albero della libertà nella gran Piazza di Siena i cittadini esultano per sì lieto avvenimento con le presenti composizioni.* Siena, Dai torchi del cittadino Pazzini Carli, il di 18 Germile, anno 7.mo Repubblicano (7 aprile 1799 V.S.).

[114] M. D'ERCOLE, *Un biennio di storia...* cit., pp. 78-79.

[115] Sulla sua politica a Siena cfr. I. TOGNARINI, *La Repubblica...* cit., pp. LXV-LXXIII.

[116] M. D'ERCOLE, *Un biennio di storia...* cit., p. 109.

[117] *Proclami e Manifesti, stati pubblicati in Siena a tempo dell'invasione francese del 29 marzo 1799 per tre mesi consecutivi,* c. 57. Questa raccolta si trova nella BCS (R. I. 23).

[118] M. D'ERCOLE, *Un biennio di storia...* cit., p. 109.

[119] ACS, *Preunitario* 151, carte non numerate; *Preunitario* 174, carte non numerate.

[120] M. D'ERCOLE, *Un biennio di storia...* cit., pp. 110, 158.

[121] *Ibidem.*

dita almeno la fattoria dell'abbazia di Monistero compresovi il bestiame per scudi 30.390[122]. Frattanto il generale Ballet comandante generale della piazza di Siena aveva dichiarato fin dal 13 maggio lo stato d'assedio e aveva fatto requisire vestiario, vettovaglie e quant'altro per riporli nella fortezza[123]. Infine Abram dava le dimissioni da commissario di Siena il 13 o 14 giugno[124] sostituito da Lenoir, colui che era accusato di aver acquistato a basso prezzo la biancheria di palazzo Pitti[125].

La rivolta degli aretini era ormai alle porte di Siena. Scoppiata sotto l'egida di un'immagine sacra, la *Madonna del Conforto,* innalzata a grado di «generalissima», la reazione alla dominazione francese fu, com'è ampiamente noto, violentissima, e sebbene fosse stata sobillata, pure non avrebbe potuto ottenere il successo che ebbe se una parte di contadini e di proletariato urbano non vi avesse sinceramente aderito.

In definitiva era sulla pelle dei contadini e delle plebi urbane che si era scaricato prima il peso delle riforme leopoldine, ora quello derivante dalla mancanza di riforme effettivamente democratiche e dalla inedita rapacità di chi, con roboanti proclami, esaltava principi contraddetti continuamente dalle azioni. Sia come sia, è indubbio che la *Madonna del Conforto* costituiva il segno dell'identità e della storia di un popolo mal sostituito da un albero della libertà che non portava, anzi sottraeva, pane e risorse e, in più, non faceva miracoli.

Sembra anche straordinario che a Foiano «fosse stata innalzata una statua di Cosimo dei Medici, inalberata la bandiera toscana e messa la coccarda della nazione», come dice un rapporto dell'Auditore di Siena[126], tutti segni di volontà di recupero non solo della propria individualità ma della propria nazionalità. E, lo si voglia o no, la Suprema deputazione stabilitasi in Arezzo, sia pure inquinata, è il primo organismo di governo spontaneo e autonomo visto in Toscana da tempo immemorabile e le bande aretine il primo esercito autonomo, tanto che l'uno e gli altri furono ben presto disciolti dal restaurato potere granducale. Del resto tumulti erano scoppiati fin dall'aprile a Firenze e Pistoia[127]. Gli aretini entrarono a Siena il 28 giugno 1799 e si abbandonarono al saccheggio e alla violenza contro i collaborazionisti e i simpatizzanti dei

---

[122] M. BASSETTI, *La vendita dei beni nazionali in Toscana: il dipartimento dell'Arno,* in *La Toscana nell'età rivoluzionaria e napoleonica,* a cura di I. TOGNARINI, NAPOLI 1985, pp. 471-509.

[123] M. D'ERCOLE, *Un biennio di storia...* cit., p. 110.

[124] I. TOGNARINI, *La Repubblica...* cit., p. LXXII.

[125] *Ibid.,* p. LIX.

[126] M. D'ERCOLE, *Un biennio di storia...* cit., p. 100.

[127] *Ibid.,* p. 93.

francesi[128]. A sua volta Arezzo pagherà carissima la sua rivolta e anche la resistenza alla seconda invasione francese nell'ottobre 1800: la città fu messa a ferro e a fuoco e subì un saccheggio e violenze spietati[129].

Il successivo 11 luglio venne nominata una deputazione incaricata di portare in dono alla *Madonna del Conforto* di Arezzo in segno di riconoscenza, la *Pace* d'oro massiccio contornata di perle e pietre preziose regalata da Pio II alla cattedrale senese – salvata dalle spoliazioni francesi –, 24 ceri e una somma per una solenne messa votiva da celebrarsi ogni anno il 28 giugno. La deputazione partì per Arezzo il 16 luglio; del fatto e delle accoglienze degli aretini fu stampata una *Relazione*, come furono stampati diversi opuscoli di carattere celebrativo e polemico[130].

Nell'ottobre successivo entrarono in Siena duemila soldati russi che dall'Italia del Nord scendevano verso Napoli e la Sicilia e pur rispettando la città, fecero razzie di ogni tipo nelle campagne. La situazione alimentare era diventata così critica che nelle campagne si moriva di fame[131] e la richiesta da parte della comunità di «un prestito di ventimila scudi ai cittadini non aveva dato alcun risultato, avendo i più facoltosi offerte le loro argenterie in cambio del denaro effettivo»[132].

Si tentava di riprendere la vita ordinaria recuperando anche le antiche magistrature. La più importante, il *Concistoro,* per esempio, già da prima ormai con funzioni quasi solo di parata, chiese il ripristino dei «pranzi concistoriali» nel Palazzo comunale: ma «non può ciò effettuarsi se da cotesta Comunità Civica non venga provveduto la biancheria, piatteria, e vaselleria necessaria per detti pranzi, giacché è noto alle LL.SS. Ill.me che la Credenza di questo Palaz-

---

[128] *Ibid.,* pp. 115-128.

[129] A. ZOBI, *Storia civile della Toscana...* cit., III, pp. 420-427.

[130] La relazione di questo dono è anche all'interno di una anonima narrazione degli eventi senesi del 1799 stampata con il titolo *Efemeride Sanese che contiene la relazione dei fatti accaduti nella città di Siena dall'ingresso delle truppe aretine fino alle feste celebrate dopo la presa della fortezza e la partenza della vinta guarnigione francese ec. ec. Con l'aggiunta di alcune poesie pubblicate in sì fausta occasione, ed una tavola in rame rappresentante la veduta del parterre della gran piazza. Pubblicata da Giuseppe Pazzini Carli Accademico corrispondente di Berlino, Arcade, Clementino, Etrusco di Cortona e Rozzo.* Siena, Dai Torchi pazziniani, 1799. Si noterà come l'editore Pazzini Carli che si era chiamato «cittadino» nella stampa della relazione sull'innalzamento dell'albero della libertà, qui riassume polemicamente i suoi titoli di merito. Nella Biblioteca Comunale di Siena sono conservati diversi opuscoli di grande interesse storico stampati per l'occasione. Tra questi un *Ragguaglio* della processione del 18 agosto 1799 in occasione della quale furono donati alla *Madonna del Voto* argenti che vengono elencati.

[131] M. D'ERCOLE, *Un biennio di storia...* cit., p. 176.

[132] *Ibid.,* p. 178.

zo fu affatto spogliata di detti oggetti in conseguenza degli ordini del passato governo democratico»; «governo democratico» è naturalmente scritto con iniziali minuscole. Pur avendo diritto a una «credenza» di lusso, per il momento e in attesa di tempi migliori, i membri del Concistoro si contenteranno di una di terraglia corredata di biancheria e vasellame. Evidentemente ciò che premeva era poter mangiare a spese della comunità. I richiedenti, ad ogni buon conto, allegano dei disegni con la forma e la quantità dei piatti, vassoi e zuppiere richiesti[133].

Non si contano le lamentele e le richieste di indennizzo per i danni provocati dalle truppe francesi: del rettore del collegio Tolomei e della famiglia Piccolomini per i «gravissimi danni» alle suppellettili e al palazzo[134]; o da parte di molti che chiedono la restituzione di «panni, cavalli, denari prestati alla comunità civica in occasione dell'arrivo delle truppe francesi o derubati dalle stesse[135].

Per di più il febbraio-marzo del 1800 fu piovosissimo e così si ricorse all'adorazione della *Madonna del Voto* e ad una processione per ottenere la cessazione delle piogge[136].

Riprendeva anche qualche cenno di vita artistica: viene dato incarico al pittore Liborio Guerrini, «giovane assai cognito per le di lui opere, e che ha coltivato e appreso nella città di Roma l'arte di pittore», di restaurare gli affreschi del Sodoma nella cappella di Piazza[137]. E riprendeva anche la vita delle contrade: la Contrada della Selva restaurava il proprio oratorio[138], quella della Lupa, che dal 1789 aveva ottenuto la chiesa e cappellone della soppressa compagnia di S. Rocco richiede, come abbiamo visto fare a compagnie ripristinate, nel giugno 1800, un quadro d'altare trasportato al Palazzo pubblico, e lo ottiene. Probabilmente si tratta della tela con *S. Giobbe* di Raffaello Vanni[139].

Nel luglio successivo la restaurata compagnia di S. Gherardo richiede alla comunità civica qualche quadro per ornare l'oratorio. Essa ne era rimasta priva poiché i dipinti e gli ornamenti di quella confraternita erano stati ritirati, come abbiamo visto, dalla famiglia Piccolomini che ne aveva il patronato. La richiesta è mirata: chiedono dal museo del Palazzo pubblico «quattro quadretti che

---

[133] ACS, *Preunitario* 151, cc. non numerate.
[134] ACS, *Preunitario* 151, cc. non numerate.
[135] ACS, *Preunitario* 153, cfr. G. CATONI - S. MOSCADELLI, *Inventario dell'Archivio...* cit., p. 151.
[136] ACS, *Preunitario* 151, cc. non numerate.
[137] *Ibidem.*
[138] *Ibidem.*
[139] ACS, *Preunitario* 151, cfr. G. CATONI - S. MOSCADELLI, *Inventario dell'Archivio...* cit., p. 151.

appartenevano a compagnie soppresse» rappresentanti una *Pietà, S. Girolamo, S. Ansano* e la *Decollazione del Battista* e un altro quadro con il *Martirio dei SS. Crispino e Crispiniano*[140]. È evidente che ormai i dipinti si stavano ridistribuendo senza alcun criterio di provenienza.

Il ritorno dei francesi. L'esito della battaglia di Marengo del 16 giugno 1800 fece prevedere prossimo il ritorno dei francesi. Dopo aver occupato Lucca, il 9 luglio, malgrado l'armistizio con l'Austria il generale Dupont entra a Firenze, poco più di un anno dopo che i francesi l'avevano lasciata. La Reggenza – il granduca non era mai tornato in Toscana da Vienna – proclama il 16 ottobre la non resistenza per scongiurare rappresaglie. A questa notizia molti cittadini senesi chiesero le armi per difendersi, ma furono convinti a desistere.

Il 21 ottobre il comandante De Lort entra a Siena, sigilla la cassa della Dogana e della Comunità e a quest'ultima chiede i denari per mantenere quattrocento soldati per 15 giorni. Il giorno seguente chiede 100.000 franchi entro 15 giorni come anticipo sull'imposizione di 600.000 franchi decisa dal generale Dupont. Essendo ciò impossibile per la comunità, l'arcivescovo Zondadari e il cancelliere comitativo Sarti si recarono a Firenze e ottennero dal generale una riduzione: 200.000 franchi dovevano essere consegnati entro 4 ore e 100.000 nel termine di 2 mesi. A Siena per tenersi buono il comandante De Lort, gli viene donato un astuccio con 12 posate d'argento, ma non contento, prima di partire per Firenze il 6 novembre pretese dalla città 3.000 scudi. Il successore Matthey fu ancora più esoso: dopo trattative gli si dovettero pagare 8 zecchini al giorno, due per la sua segreteria, uno per il suo aiutante[141].

Nel mezzo delle difficoltà insormontabili per il pagamento dei 200.000 franchi, l'arcivescovo consegnava al Morel, ispettore generale delle contribuzioni 20.000 lire per acquistare cammei e quadri da offrire ai generali francesi; lo stesso arcivescovo dové impegnare tutti i beni del clero per la somma di 8.000 scudi come garanzia per i prestiti fatti dalla Comunità senese che nella ripartizione delle contribuzioni per l'esercito aveva dovuto pagare 16,368 scudi. Poiché i francesi minacciavano continuamente il saccheggio, la nobiltà senese, non avendo più denaro, offrì i suoi argenti. Il D'Ercole ha calcolato che solo dal 21 ottobre all'11 novembre la Comunità civica di Siena contrasse un debito di 29.401 scudi, compresi 740 scudi usati per 5 cavalli e le posate e 106 scudi per un carro per il De Lort; e riferisce che la povertà era tale e tanti i fallimenti che nessuno poteva acquistare ciò che veniva messo all'incanto

[140] ACS, *Preunitario* 151, cc. non numerate.

[141] M. D'Ercole, *Un biennio di storia*...cit., pp. 202-212.

anche con ribassi straordinari. E peggiore era la situazione nella Provincia inferiore di Grosseto[142].

Il De Lort non era che l'avanguardia della legione cisalpina composta da italiani, compreso il Foscolo, della peggior specie. Entrata a Siena il 20 novembre del 1800 si dette praticamente al saccheggio di negozi e botteghe e perfino furono rapinati i passanti e la Comunità fu spremuta con ogni sorta di richiesta[143]. I vari comandanti e i vari commissari evidentemente partendo si portavano via ciò che trovavano negli edifici lòro destinati per acquartieramento. Il guardaroba del Palazzo Reale, cioè del Governatore, scrive il 10 dicembre 1800 alla Comunità che dal Palazzo mancano: le argenterie, «la piatteria da tavola», molta biancheria, specie da tavola e che non ci sono persone di servizio e neppure fuoco ne' legna[144].

Rotta la tregua tra Austria e Francia, la Toscana si trovò invasa contemporaneamente dalle truppe napoletane, austriache e francesi. Siena stessa rischiò di essere campo di battaglia e si preparò, o meglio i francesi si prepararono all'assedio, non senza requisizioni di cavalli, di vestiario e di vettovaglie e con le solite tasse, tra le quali una del 2% sugli stabili di valore superiore ai mille scudi da pagarsi entro tre giorni[145]. La vittoria francese sul Reno distese la situazione e il generale Pino se ne partì da Siena portando con sé come ostaggio l'arcivescovo. Tornato dopo poco a Siena, il Pino pretese con pretesti 20.000 scudi da pagarsi entro la mezzanotte del 28 dicembre ed essendo ciò impossibile si contentò di 10.000 scudi[146]. Il 29 dicembre 1800 partiva il generale Pino e entrava il generale francese Miollis il quale volle 4.000 scudi nel termine di 48 ore.

Per mostrare anche la situazione dei privati cittadini costretti ad alloggiare i graduati dell'esercito trascrivo la lettera di lamentela che Bernardino Saracini, uno dei maggiori possidenti della città, inviò il 30 dicembre 1800 al Governo provvisorio. È interessante nella lettera anche l'accenno al fatto che il grande palazzo Saracini, risistemato con un'aggiunta in stile gotico, non era ancora del tutto ultimato. Infine è notevole che il Saracini, fervente monarchico, non scrive direttamente ma, con atto di alterigia, fa scrivere dal suo «computista maggiore»:

«Ill.mi signori componenti il Governo Provvisorio

«Il comm. Bernardino Saracini Lucherini espone alle SS.LL. Ill.me come in occasione dei passaggi delle truppe per questa città ha sempre senza alcuna eccettuazione

---

[142] *Ibid.,* pp. 216-217.

[143] *Ibid.,* pp. 220-222.

[144] ACS, *Preunitario* 151, cc. non numerate.

[145] M. D'ERCOLE, *Un biennio di storia...* cit., pp. 228-229.

[146] *Ibid.,* pp. 235-239.

alloggiato e trattato nel suo proprio palazzo quegli Uffiziali e serventi, che gli sono stati inviati dalla Comunità civica. Espone inoltre come da due giorni a questa parte senza alcuna necessità, poiché non si è trattato di numerosissimo passo di truppe, dai moderni deputati degli alloggi, forse per capriccio mal regolato, si inviano nel suo palazzo più persone di quelle che è in grado di ricettare per le troppo note circostanze della fabbrica non ultimata, e fresca, senza riflettere che fino dal 29 del cadente appena partiti gli Uffiziali alloggiati, ve ne furono inviati degli altri, dai quali è stato lasciato in custodia il loro legno, e convoglio colla dichiarazione ecc.

Siena questo di 30 dicembre 1800

Per il Comm. Bernardino Saracini, Giuseppe Stellini, Computista Maggiore»[147].

Lo stesso giorno la Deputazione del Monte dei Paschi e Monte Pio rispondeva alla Comunità civica che era impossibilitata di dare ulteriore denaro, avendo già dato a partire dal marzo 1798, oltre le «solite annue lire diecimila...per commodo di questa città lire 90.407»[148]

Siena era ora minacciata dalle truppe napoletane che risalivano da sud e che occuparono la città per alcuni giorni, finché i francesi rientrarono da porta Camollia mentre i napoletani uscivano da porta Romana. I francesi accusarono, naturalmente, i senesi di aver sostenuto i napoletani e multarono la Comunità di 1.100 scudi e 400 paia di scarpe e l'arcivescovo e il clero di 30.000 lire[149] e mentre quello era in campagna, il palazzo arcivescovile fu depredato della biblioteca, delle carrozze e della mobilia di valore[150]. Succeduto a Siena il luogotenente Vaccà, il 21 gennaio 1801, impose una contribuzione di 10.000 lire da pagarsi entro 24 ore e un'altra nel termine di 15 giorni con il frutto esorbitante per il tempo del 6%. Infinite furono per giorni e giorni imposizioni e ruberie, tanto che i negozi rimanevano ormai chiusi, i mercati deserti e i possidenti ritirati nelle loro terre[151]. Si capisce che i francesi cercavano di profittare fino in fondo di un paese che sentivano di dover abbandonare. E infatti proprio perché la pace di Lunéville del 9 febbraio 1801 aveva assegnato il Granducato divenuto Regno d'Etruria all'infante duca di Parma Ludovico di Borbone, i francesi tiravano dal paese ogni risorsa possibile aggiungendo al danno la beffa: Siena dové pagare di nuovo 400.000 lire di contribuzione che aveva già pagate; somme enormi furono pagate ai francesi che sostenevano di aver subito danni per la venuta degli aretini. Secondo un calcolo sommario solo la

[147] ACS, *Preunitario* 151, cc. non numerate.
[148] ACS, *Preunitario* 151, cc. non numerate.
[149] M. D'Ercole, *Un biennio di storia...* cit., pp. 240-245.
[150] *Ibid.,* pp. 240-247.
[151] *Ibid.,* pp. 249-251.

comunità civica senese aveva pagato dal 28 giugno 1799 al 27 aprile 1801 per contribuzioni, mantenimento di milizie e altro oltre 1.790.000 lire[152].

Se ci siamo soffermati con un certo puntiglio su dettagli finanziari che solo indirettamente, a parte qualche caso, hanno a che fare con la vita e la sorte dei beni culturali è perché se la vita politica e istituzionale di questo periodo è stata sufficientemente ricostruita, la situazione economica e finanziaria della Toscana e del Senese in particolare sono state del tutto trascurate, anche da parte di quella storiografia che per le sue premesse ideologiche avrebbe dovuto considerare prioritari tali aspetti[153]. E infatti la relativa stasi culturale e artistica, almeno di Siena e soprattutto del suo territorio per molti decenni a venire, e la stessa reazione e riflusso devozionale, trovano le loro premesse e cause nello straordinario impoverimento subito nel terribile biennio 1799-1801, cioè nelle due fasi dell'invasione francese.

Il Regno d'Etruria. Quello che Lodovico di Borbone trovò allorché ne prendeva ufficialmente possesso il 12 agosto 1801 era uno Stato esaurito. E si capisce perché a un certo punto fosse risultato impossibile pagare gli interessi sul debito pubblico. La difficile situazione finanziaria del regno spinse alla vendita dei beni del Demanio e delle fattorie dell'Ordine di S. Stefano e della Corona ma «i beni ecclesiastici vennero dichiarati inalienabili nel quadro di una serie di provvedimenti legislativi di ripristino del clero nell'ambito della politica filoromana dei Borboni»[154]. Il ripristino del clero regolare, dei relativi edifici e ornamenti fece regredire la situazione fino quasi a raggiungere livelli pre-lorenesi[155]. Tale fatto fu sancito dalla convenzione con la santa Sede del 15 aprile 1802[156]. Ma come dice Woolf, la storia della Toscana durante il Regno d'Etruria deve ancora in gran parte essere studiata[157], soprattutto negli aspetti della vita sociale e culturale[158].

---

[152] *Ibid.,* pp. 260-261.

[153] Per la situazione finanziaria della Toscana cfr. A. ZOBI, *Storia civile della Toscana...* cit., III, pp. 393-399; 482-487. Sul biennio 1799-1801 vedi ora I. TOGNARINI, *L'invasione francese e il «Viva Maria»* in *Storia di Siena dal Granducato all'Unità* II, a cura di R. BARZANTI, G. CATONI, M. DE GREGORIO, Siena, Edizioni Alsaba, 1996, pp. 219-248.

[154] M. BASSETTI, *La vendita dei beni nazionali in Toscana...* cit., p. 482.

[155] A. ZOBI, *Storia civile della Toscana...* cit., III, p. 524.

[156] *Bandi e ordini..* cit., XVIII, Firenze, 1805, nn. LXXXVI, CVII; I. BIAGIANTI, *La soppressione dei conventi...* cit., p. 454.

[157] S. J. WOOLF, *Introduction,* in *La Toscana nell'età rivoluzionaria...* cit., p. 16.

[158] Accenni sulla vita artistica a Siena sono in G. MAZZONI, *Agostino Fantastici e la cultura neoclassica,* in *Storia di Siena...* cit., pp. 263-280. Per Siena abbiamo trovato la segnalazione di un documento di un modesto cambiamento di un tabernacolo d'argento nella chiesa di Provenzano in ACS, *Preunitario* 178 (1804), cfr. G. CATONI - S. MOSCADELLI, *Inventario dell'Archivio...* cit., p. 152.

A Siena il museo voluto da Pietro Leopoldo nel Palazzo pubblico si stava ormai smantellando. Da un documento del 1802 sappiamo che tre dipinti provenienti dalla soppressione delle compagnie locali passarono alla sagrestia del duomo[159].

D'altra parte il rinnovato permesso di seppellire nelle tombe gentilizie delle chiese e degli oratori pubblici[160] rivitalizzava le chiese anche per gli ornamenti, e il ripristino dei monasteri di clausura[161] avrà comportato un incremento del lavoro artigianale. Viene anche reintrodotta la proibizione di esportare l'alabastro grezzo[162] e si stabilisce che solo le Regie Gallerie possono lavorare e vendere le pietre dure[163].

La Toscana nell'Impero napoleonico. Molto più studiato è invece il periodo che va dal 1808 al 1814 nel quale la Toscana entrò a far parte dell'Impero napoleonico[164] ma rimangono da ricostruire organicamente i notevoli riflessi urbanistici e i devastanti spostamenti e distruzioni di beni culturali provocati dalla sistematica soppressione degli ordini regolari e dalla vendita caotica dei loro beni immobili e mobili. Il ricavato della vendita dei beni stabili fu destinato all'estinzione dell'enorme debito pubblico[165].

---

[159] ACS, Preunitario 154, *Carteggio* (1802), cfr. G. CATONI - S. MOSCADELLI, *Inventario dell'Archivio...* cit., p. 152.

[160] *Bandi e ordini..* cit., XVIII, Firenze, 1805, n. CLXVIII.

[161] *Ibid.*, XIX, Firenze, 1806, nn. C, CI; XX, Firenze 1808, n. LXXVI.

[162] *Ibid.*, XIX, Firenze 1806, n. LXXXIX.

[163] *Ibid.*, XX, Firenze, 1808, n. XXXII.

[164] Cfr. i due volumi più volte citati, a cura di I. TOGNARINI, del 1985 e 1994.

[165] Gli studi citati di Biagianti Bassetti trattano quasi esclusivamente della vendita dei beni rustici; come quello di F. MINECCIA, *La vendita dei beni nazionali in Toscana: i dipartimenti dell'Ombrone e del Mediterraneo,* in *La Toscana nell'età rivoluzionaria...* cit., pp. 511-550, per il quale peraltro mi permetto di segnalare che alcuni degli acquirenti senesi inclusi nella tabella degli acquirenti non nobili, erano invece tali, e a volte da molti secoli, così per esempio Bernardino Borghesi, Giulio Del Taia, Girolamo De Vecchi, Muzio Malavolti, Venceslao Malavolti, Alessandro Mignanelli, Mario Pannilini, Alessandro Sansedoni. Tra i 'benefici' dell'occupazione napoleonica in Toscana vi fu anche l'introduzione della pena di morte mediante ghigliottina. Ciò sarà parso particolarmente civile in uno Stato che per primo l'aveva abolita nel 1786 per opera di Pietro Leopoldo. A Siena la ghigliottina fu montata nel 1809: il boia ed i suoi assistenti erano tutti francesi perché in Toscana non si era trovato nessuno che avesse voluto fare il boia, neppure fra la gente della «più infima nascita». Il boia e i suoi aiutanti erano stati alloggiati in Salicotto di fronte alla chiesa di S. Giacomo della Torre ma le donne di quella contrada si erano ribellate e avevano esposto al maire le loro rimostranze, soprattutto perché questi individui abitavano davanti alla chiesa. La ghigliottina, verniciata di rosso e fabbricata a Genova, fu provata con un agnello in un magazzino della città e nel 1810 ci fu il primo ghigliottinato nella piazza del Mercato (A. F. BANDINI, *Diario senese...* cit., BCS, mss. D. II. 2, cc. 117, 118, 120v; D. II. 3, cc. 105-106).

La storia e le procedure di questa soppressione sono state ampiamente descritte[166]. I documenti d'archivio di conventi e monasteri dovevano passare agli archivi della Prefettura; e al Demanio passavano «le biblioteche, i manoscritti, le medaglie, i quadri, le incisioni, le statue, i bassorilievi, e qualunque oggetto d'arte, i cristalli, i tini, le botti da vino e gli strettoi, l'argenteria, la biancheria, gli effetti ed ornamenti che servono al culto divino, e che sono rinchiusi nelle sagrestie e nelle chiese, ovvero che sono alla loro decorazione destinati». Così recitava l'articolo XX dell'Ordinanza del 29 aprile 1808[167]. Prima della soppressione erano stati richiesti inventari meticolosi, in seguito all'istruzione del 10 febbraio 1808; è probabile che per questa operazione, come si è detto, ci si sia serviti, se non altro come riscontro, degli inventari preparati dietro richiesta di Pietro Leopoldo nel 1789, o almeno così fanno pensare alcune carte senesi nelle quali è segnalata la presenza dei due inventari nella medesima filza[168]. Secondo le disposizioni, gli oggetti preziosi finirono alla Zecca di Firenze, i libri di pregio nelle biblioteche pubbliche, quelli considerati non tali venduti, così come dovevano essere venduti i mobili[169]. Nel dipartimento dell'Ombrone del quale Siena era capitale furono soppressi 70 o 82 conventi e monasteri[170] cui vanno aggiunte le sedi dell'Ordine di Malta che a Siena erano due: S. Leonardo e S. Pietro alla Magione[171]. Biagianti ha calcolato che Pietro Leopoldo aveva soppresso 150 conventi e monasteri in 25 anni, Napoleone 450 in 2 anni. Perciò, per quanto la macchina amministrativa fosse allora efficiente, le operazioni di vendita dei beni mobili risultano caotiche. Se una gran parte dei beni rustici andarono alla borghesia[172] così molti arredi e opere d'arte, di maggiore o minor valore, furono acquistate da quella classe sociale che assumeva così modo di vita dei nobili, nelle case e negli arredi, e talvolta, successivamente, anche il titolo. A Siena, per esempio, furono nobilitati nel corso dell'Ottocento i Cinotti (1829), i Griccioli (1829, 1832), i Puccioni (1838), i Mocenni (1838)[173].

[166] *Ibid.* Il materiale archivistico relativo alle soppressioni napoleoniche a Siena e nel suo territorio è reperibile nell'Archivio di Stato di Siena, accuratamente indicizzato in ARCHIVIO DI STATO DI SIENA, *Archivi del governo francese nel dipartimento dell'Ombrone. Inventario,* a cura di G. CATONI, Roma 1971, (Pubblicazioni degli Archivi di Stato LXXVI).

[167] A. ZOBI, *Storia civile della Toscana...* cit., III, *Appendice di documenti,* pp. 323-327, pubblica l'intera ordinanza; I. BIAGIANTI, *La soppressione dei conventi...* cit., pp. 457-458.

[168] BCS, ms. E. III. 25, inserto 23.

[169] I. BIAGIANTI, *La soppressione dei conventi...* cit., pp. 458-460.

[170] *Ibid.*, p. 466.

[171] F. MINECCIA, *La vendita dei beni...* cit., p. 529, nota 6, non sembra rendersi conto che questa chiesa era, ed è, a Siena e apparteneva all'Ordine di Malta.

[172] M. BASSETTI, *La vendita dei beni...* cit., p. 488.

[173] F. MINECCIA, *La vendita dei beni...* cit., p. 542.

Per Siena sono conservati i «Verbali dei delegati della Commissione nominata con decreto della Giunta Straordinaria di Toscana il 6 ottobre 1808 per esaminare, separare e trasportare nel luogo destinato da ciascun Prefetto i monumenti più pregevoli di Scienze, Lettere ed arti esistenti nei conventi e monasteri soppressi per essere conservati al decoro, ed alla istruzione dei rispettivi dipartimenti. Ai delegati sono state trasmesse le istruzioni della Commissione il 27 febbraio 1808 per la scelta di libri, pitture ed altri oggetti di scienze, lettere ed arti.

I commissari delegati sono: Antonio Piccolomini Bellanti, Daniello Berlinghieri, Giovanni Valeri»[174].

Non sappiamo il valore, cioè il grado di giudizio, dei membri di questa commissione di nobili, certo è che non furono nominati studiosi senesi, come De Angelis, Faluschi, Romagnoli, che avrebbero potuto fare una scelta più oculata. La commissione visitò 26 conventi e monasteri tra l'aprile del 1809 e l'ottobre del 1810.

Dai verbali si rileva che:

– gli archivi erano stati trasportati all'archivio della Prefettura nel giugno del 1808 in osservanza del decreto dell'amministratore generale di Toscana del 1° maggio 1808;

– le biblioteche, ove esistevano, erano state sigillate in seguito allo stesso decreto; i commissari scelgono i libri che fanno inviare alla Prefettura;

– i quadri reputati migliori e degni di essere conservati vengono elencati e notificati. Si può accertare che vennero notificati sistematicamente i quadri antichi su tavola e quelli dei pittori più noti della scuola senese. È probabile che i commissari si servissero delle guide di Siena settecentesche del Pecci e del Faluschi;

– la più parte dei dipinti sugli altari, notificata, rimase al loro posto;

– dei quadri su tavola, alcuni sono rimasti nelle chiese ove erano, altri sono attualmente in Pinacoteca, altri smembrati e venduti;

– si dice nel verbale che la *Circoncisione* di Guido Reni in S. Martino è stata ritirata dalla famiglia che aveva il patronato dell'altare per essere pulita. Invece, evidentemente, i Gori Pannilini avevano cercato di salvare il dipinto da possibile emigrazione, e con diritto, poiché esso era stato commissionato e pagato al Reni da un loro avo. Anche i Saracini presero dal loro altare in S. Spirito la pala del Beccafumi che ancor oggi si trova nella collezione Chigi-Saracini;

[174] BCS, ms. E. III. 4.

– codici miniati passarono sicuramente alla Biblioteca comunale ove ancora oggi si trova lo splendido messale miniato da Sano di Pietro per le monache di S. Chiara e che i commissari trovarono in quel convento;

– i commissari mostrano un certo giudizio critico allorché, per esempio, nel dormitorio del convento di S. Chiara segnalano «una tavola antica assai pregevole rappresentante la Vergine con alcuni santi»;

– il ritratto di Caterina Vannini, fondatrice del monastero della Madonna delle Grazie, eseguito da Francesco Vanni, passò da quel monastero alla «Quadreria» d'arte senese ed è oggi nella Pinacoteca di Siena;

– l'ottagono con il *San Gerolamo* di Rutilio Manetti che si trovava nel monastero di Campansi passò nella Biblioteca comunale ed è, dal 1984, nel Museo civico;

– hanno subito dispersione le opere notificate nei locali interni di monasteri e conventi, molto meno quelle nelle chiese senesi, a meno che, naturalmente le chiese non siano state successivamente distrutte (S. Pellegrino, S. Donato, Ognissanti, S. Pietro buio, S. Paolo, mentre S. Antonio Abate era già stata distrutta nel 1785), o profondamente modificate (S. Francesco);

– la commissione non giudica degni di essere conservati i dipinti dei Nasini nella chiesa dei carmelitani scalzi (oggi S. Donato in S. Michele) che pure erano stati i migliori pittori del Settecento senese;

– nella chiesa dei cappuccini (oggi S. Petronilla) non viene ricordato neppure uno dei quadri del '600 e '700 senese, forse perché già in cattive condizioni.

Dal diario del contemporaneo Bandini conosciamo il giorno nel quale gli ori e gli argenti delle chiese soppresse furono inviati alla Zecca di Firenze per essere fusi: il 14 settembre 1811[175].

Nello stesso *Diario senese* manoscritto di Anton Francesco Bandini[176] troviamo la minuziosa cronaca delle soppressioni e del destino coevo del complesso dei beni culturali dei conventi e monasteri senesi e anche di altre istituzioni e di qualche famiglia privata; informazioni che qui riportiamo sommariamente in nota per dare un quadro, come lo voleva dare il Bandini, della drammatica e brutale liquidazione di secoli di storia e di civiltà, cioè, per ciò di cui qui si tratta, di una immensa quantità di beni culturali[177].

---

[175] A. F. BANDINI, *Diario senese...* cit., BCS, ms. D. II. 4., c. 138.

[176] ID., *Diario senese...* cit., mss. D. I. 1-20; D. II. 1-18; D. III. 1-23.

[177] BCS, ms. D. II. 1 (1808). C. 26 - si tratta dei conventi maschili e femminili e degli argenti; c. 31 (22 febbraio 1808) - si tratta della stima da farsi entro sei mesi dei beni stabili dei conventi e monasteri soppressi; c. 44v (12 marzo 1808) - un commissario francese e due tosca-

Queste soppressioni dettero la possibilità al De Angelis di incrementare la collezione di dipinti senesi iniziata nella seconda metà del Settecento dall'abate Ciaccheri e da lui posta al godimento pubblico, ma senza che potessero essere evitate dispersioni e smembramenti dolorosissimi e barbarici[178].

---

ni si recano a Monte Oliveto a porre i sigilli; c.104v (12 maggio 1808) - si fanno le stime di tutti i conventi e monasteri soppressi per conto del Demanio, si parla di furti nelle chiese; cc.112-112v (5 giugno 1808) - sgombro della chiesa della Congregazione degli Artisti con stima. Si tratta anche della stima dei mobili di S. Vigilio; c. 119v (16 giugno 1808) - vendita dei beni di vari monasteri; c. 140v (15 luglio 1808) - vendita delle raccolte pendenti delle monache di S. Petronilla; c.151 (29 luglio 1808) - vendita delle suppellettili sacre dei Vallombrosani; c. 152v (31 luglio 1808) - soppressione dell'Ordine Gerosolimitano in Toscana; devoluti al Demanio gli stabili che godono i commendatori; c. 154 (1 agosto 1808) - si seguitano a vendere gli arredi sacri di S. Vigilio; c. 157v (2 agosto 1808) - si seguitano a vendere le suppellettili di S. Vigilio, il tutto a prezzo vilissimo; c. 160v (9 agosto 1808) - vendita delle suppellettili sacre e mobilia di S. Martino; c. 200 (settembre 1808) - si vende la mobilia dei conventi soppressi e quella di minor pregio viene «sfasciata» in Piazza; c. 215 (23 ottobre 1808) - soppressione della Università della Sapienza; c. 234v (5 dicembre 1808) - vendita dei beni di S. Giorgio.

Ms. D. II. 2 (1809): c. 12v (22 gennaio 1809) - soppressione del collegio dei teologi, legali e speziali con «ripulitura» delle casse; c. 63v (20 aprile 1809) - viene istituita una delegazione per recarsi nei monasteri e conventi soppressi per portar via codici, pergamene e libri; c. 64 (21 aprile 1809) - soppressione dell'Ordine di S. Stefano; c. 113 (15 giugno 1809) - spoglio delle biblioteche dei monasteri: «ieri mattina incominciò lo spoglio delle librerie delli monasteri della città e di campagna tanto di frati che di monache e sotto il pretesto speciale di porli in un luogo di conservazione per utile pubblico, e si sono tolti e posti in Prefettura (...) per un poco staranno in detta stanza di conservazione ed i più pregevoli passeranno a Parigi, gli altri a Colle per «cartacce»; c. 122 (27 giugno 1809) - «sul Campo si è proceduto alla vendita delli mobili, quadreria ed altro del soppresso monastero di S. Agostino, e detta mobilia, quadreria ed altro si vedono sparse per la Piazza come fosse robba di stalla»; c. 179v (14 settembre 1809) - vendita del paliotto dell'altar maggiore della chiesa dell'Ospedale e di due «pennoni fatti dal Rettore Chigi»; c. 180v (15 settembre 1809) - vendita dei mobili di casa Tommasi in Camollia.

Ms. D. II. 3 (1810): c. 47v - i parati e piviali di Monte Oliveto sono consegnati al Duomo; c. 144v (27 settembre 1810) - «Ieri alle ore tre ebbe esecuzione il fulminante decreto dell'imperatore Napoleone per l'espulsione delle monache tutte dai loro conventi che il 15 dell'entrante ottobre 1810 devono essere tutti serrati, e per spogliarsi dell'abito gli dà tempo tutto il ridetto mese di ottobre (...) Dopo tale nuova le monache chi svenne, chi si ammalò, e gli urli, pianti e strida furon all'eccesso, che si udirono fuori dalle porte della città»; c. 147v (3 ottobre 1810) - «...furono scritte due lettere alli religiosi e moniche della città (...) concernono queste, che immediatamente tutte la robba che avevano levata dal monastero rispettivo sia questa rimessa nel (...) medesimo; e di questo tempo in qua non possino torne alcuna mobilia ed altro infino che non sia fatto l'inventario». Questo ordine contraddiceva uno precedente, e il Bandini commenta: «...ora da un momento all'altro questi signori si variano di volontà e dubbiosi sempre che non gli resti per potersi arrichire, parlo dei francesi ministri»; c. 151v (13 ottobre 1810) - non si vedono altro che carri e barrocci con la roba dei frati e delle monache, per essere trasportata nelle nuove residenze; c. 155 (18 ottobre 1810) - La biblioteca di Monte Oliveto Mag-

Nel gennaio del 1811 viene ordinata un'indagine per la riparazione e costruzione, a Siena, di chiese curate[179] e nel maggio successivo vengono concesse alle parrocchie, come era avvenuto sotto Pietro Leopoldo, gli edifici e i beni mobili e immobili delle confraternite e oratori che si trovano nella loro circoscrizione, previo inventario[180]. Per fortuna, mentre un altro cospicuo gruppo di opere d'arte emigrò da Firenze per la Francia[181], non sembra che i francesi considerassero degna del Louvre la scuola artistica

giore è spedita a Siena. Il bibliotecario della Biblioteca pubblica Luigi De Angelis è inviato a Monte Oliveto per la scelta dei libri migliori; c. 157 (ottobre 1810) - I libri della certosa di Pontignano vengono venduti in Piazza del Campo; c. 158v (26 ottobre 1810) - «Il Demanio spoglia le chiese delli già religiosi e religiose di tutti i calici, ostensori, pissidi (...) reliquiari d'argento (...), si caricano in un barroccio per Firenze»; c. 164v (10 novembre 1810) - «La magnanimità del sommo Imperatore dei francesi ha rilasciato al Pubblico e questo al Maire di Siena tutta la libreria e quadreria di questa già Casa della Sapienza, in ultimo Università di Siena, e poscia tutti i quadri antichi e moderni, tutte le stampe, libri e ogni altro che si troverà nelle chiese e monasteri soppressi della città e circondario di Siena e di già si fanno portare in detta Sapienza per una volta poterli dare quella conveniente positura secondo la qualità, antichità e secolo delli pittori. Ma per altro non ha specificato nel decreto emanato da detto Eroe, se gli dona al Pubblico il locale siccome l'entrata della predetta soppressa Casa (...) perché concede il tutto non essendo mai stata toccata quella rendita nella soppressione dell'Università fino a questo 11 novembre 1810»; c. 180v (dicembre 1810) - Si confiscano i beni a Girolamo Spannocchi di S. Domenico e a Lattanzio Sergardi perché militano il primo con l'imperatore d'Austria, il secondo con il re di Napoli.

Ms. D. II. 4 (1811): - Nelle prime carte si dice che la Piazza del Campo è piena delle masserizie dei conventi soppressi che vengono vendute e spaccate «che fa veramente male»; c. 11v (24 ottobre 1811) - Vendita dei mobili «dell'uffici», quadri, sedie, tavoli del convento dei Carmelitani scalzi; c. 12 - Vendita dei mobili del monastero di Campansi; il rettore del Collegio Tolomei compra il refettorio; c. 17 - Deputazione relativa al ricevimento degli arredi sacri dei monasteri soppressi; c. 20 - Vendite della roba di S. Niccolò a porta Romana; c. 21 - Vendita della roba di S. Chiara; c. 33v - La Madonna delle Convertite è collocata alla Sapienza; c. 34 - Vendita della roba dei Servi; c. 36v - Ripulitura del quadro di Guido Reni di S. Martino; c. 62 - Spoglio di conventi e ruberie seguite; c. 93 - Vendita di 74 campane dei monasteri soppressi: si scendono dai campanili a spese dei compratori; c. 97v - Il reliquiario con la Sacra Spina d'argento masiccio di Lecceto è dato alla cura di S. Quirico; c. 111v - «La libreria di S. Agostino si trasporta a libracciate da detta libreria all'altra della Sapienza, e colà si riducono le scansie di S. Agostino e dei padri Serviti per porvi i libri di tutte le librerie dei soppressi monasteri della città e del circondario dell'Ombrone, fatta la scorta [scelta] il rettore De Angelis»; c. 138 (14 settembre 1811) - Notificazione per la vendita di arredi sacri alla Zecca di Firenze.

[178] A. GUIDUCCI, *La Pinacoteca,* in *Storia di Siena...* cit., pp. 401-405.

[179] *Raccolta degli Atti della Prefettura del dipartimento dell'Ombrone dal primo gennaio al 31 dicembre 1811,* Siena, dalla Stamperia di Onorato Porri, 1811, n. 2.

[180] *Ibid.,* n. 10.

[181] A. ZOBI, *Storia civile della Toscana...* cit., III, pp. 715-716.

senese. Ma Napoleone, o forse meglio gli intellettuali francesi che fomentavano la sua megalomania, volle costituire a Parigi, come si sa, un Archivio dell'Impero nel quale raccogliere le carte più preziose dei suoi domini. Siena dovette contribuirvi con l'invio dell'*Archivio delle Riformagioni* che contiene le deliberazioni del governo cittadino attraverso i secoli, dal 1248 al 29 febbraio 1808[182]. Un inventario di questo materiale è conservato anche nell'Archivio comunale di Siena[183] mentre un altro documento che accompagnava l'inventario dice: «Siena, 26 novembre 1812. Inventario dei libri e fogli esistenti nell'archivio della Mairie di Siena, dipartimento dell'Ombrone, i quali si consegnano al Sig. Fortin, agente generale de' trasporti della Marina, in seguito dell'autorizzazione del signor cavaliere Prefetto del dipartimento dell'Ombrone barone dell'Impero ricevuta con lettera del 25 novembre 1812 per trasportarsi nell'Archivio dell'Impero a Parigi», e inviato in 46 casse[184].

L'archivio tornò a Siena, fortunatamente intatto, dopo il 1814[185]. Non tornò mai invece la grande tela con la *Vocazione di Matteo* del seicentista senese Niccolo Tornioli, oggi giustamente rivalutato: fu rubato nel 1808 dal «...Signor Collain francese ministro superiore delle Dogane» e oggi è in mostra al museo di Rouen[186].

La maggior parte di mobili, oggetti, libri, quadri considerati di minor valore, ma quasi tutti ormai non giudicabili perché dispersi, andarono in vendita in modo caotico, e il non venduto andò al macero, come ci dice il lamento del Bandini[187]. In tanto marasma, Luigi De Angelis come bibliotecario della Biblioteca comunale cercò di raccogliere, come si è detto, quanto possibile soprattutto delle tavole dell'antica scuola senese, ampliando così il nucleo dell'attuale Pinacoteca nazionale. Nella scelta che De Angelis vorrebbe fare, nel 1812, dei dipinti per un museo che mostri lo sviluppo della scuola senese, sono elencati artisti e opere che vanno dal XIII al XVIII secolo. In ciò l'erudito si mostra erede di una secolare cultura locale che, come si è detto all'ini-

---

[182] *Ibid.,* pp.716-717.

[183] ACS, *Preunitario* 334 (1812), cfr. G. CATONI - S. MOSCADELLI, *Inventario dell'Archivio...* cit., p. 170.

[184] BCS, ms. E. III. 23., inserto 4.

[185] A. GIORGI, *Il carteggio del Concistoro della Repubblica di Siena,* in «Bullettino senese di storia patria», XCVII (1990), pp. 248-251.

[186] M. CIAMPOLINI, *Niccolò Tornioli (Siena 1598 - Roma1651-52)*, Tesi di laurea, Siena 1984, p. 232.

[187] A. BANDINI, *Diario senese...* cit., BCS, ms. D. II. 2, c. 113.

zio, non aveva mai perso il senso dei valori sia funzionali che formali della propria civiltà [188].

Caduto Napoleone, torna in Toscana Ferdinando III: già il 6 giugno 1814 si autorizza la riapertura dei conventi e ospizi che esistono invenduti e si riconsegnano anche i beni [189]. Ma con l'unità d'Italia, nel 1867, si ha una nuova definitiva ondata di soppressioni.

Malgrado il grande lavoro di spoglio archivistico, di analisi e di ricostruzione che questa vicenda, durata a un di presso un secolo, richiede ancora, pure non è dubbio che l'unica logica in tanta pazzia sembra quella nelle operazioni di Pietro Leopoldo. A chi abbia mente sgombra da filtri ideologici non par dubbio che il suo riformismo cauto e rispettoso delle persone e delle cose fosse la soluzione più saggia in vista di un ordinato progresso ma, naturalmente, non ebbe fortuna.

Ma nel frattempo si era diffuso in Europa, e ancor più si diffonderà successivamente negli Stati Uniti, il gusto per i «primitivi» italiani; e poiché le scuole senesi e fiorentine erano state all'apice dei valori artistici nel Trecento e Quattrocento, iniziò una massiccia esportazione, sempre illegale, dalla Toscana. Per esempio, posso citare un processo tenutosi a Siena nel 1844 nel quale sono coinvolti due sacerdoti che vendono illegalmente tavole del Duecento e del Trecento, due senesi, dei quali uno oste, che fanno da antiquari e un pittore tedesco grande collezionista di «primitivi» che acquista. Così di nuovo la Toscana diveniva terra di conquista e di spoliazione, stavolta per opera del denaro.

[188] P. BACCI, *L'elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena compilato nel 1625-26 da mons. Fabio Chigi poi Alessandro VII,* in «Bullettino Senese di Storia Patria», n. s. X (1939), pp. 197-213.

[189] I. BIAGIANTI, *La soppressione dei conventi...* cit., pp. 453, 467.

FABRIZIO LEMME

Problemi giuridici (e non solo) di ricomposizione dei contesti culturali

La salvaguardia dei contesti. Dall'insieme delle disposizioni internazionali sedimentate in materia di protezione dei patrimoni culturali, nazionali ed internazionali, si evince una linea tendenziale di massima che potremmo chiamare «salvaguardia dei contesti».

La storia dell'arte è ormai unanime nel ripudiare la politica di «musealizzazione», espressione di un rigido centralismo (non per nulla ha avuto la sua fioritura massima in età napoleonica) e, conseguentemente, nel conservare i beni nel loro territorio di origine, che, ove mantenga inalterati i caratteri originari, si suole designare come «contesto».

Questo, assume una notevole valenza storico-artistica, come insieme inseparabile di numerosi fattori che interagiscono fra loro, esaltando i singoli beni culturali e determinando un nuovo ed autonomo valore proprio dell'*insieme*.

Una mostra è stata esemplare al riguardo e costituisce un raggiungimento ad oggi insuperato, *Arte del 1600 - Ricerche in Umbria*, tenutasi a Spoleto il 1° luglio 1989 ed organizzata da una équipe di specialisti ed esperti, coordinati da Bruno Toscano: un campione di 120 dipinti raccolti nel Umbria transtiberina, compendio di un'indagine sul territorio durata 15 anni e nel corso della quale vennero esaminate oltre 2.000 pitture.

La caratteristica di questa mostra è nel suo riflettere su tutte le correnti culturali di un territorio ormai regredito a provincia, ma con una perdurante vivacità «agraria» ed «artigiana».

Il «contesto» va non solo affermato ma anche difeso: separare il bene culturale dalla sua terra di origine significherebbe condannarlo a vivere un'infelice vita erratica, priva dei suoi significati più profondi.

Questa esigenza è una acquisizione non solo della storia dell'arte ma anche della antropologia strutturale e si è imposta per quel ruolo guida del

pensiero contemporaneo che molto spesso assumono i raggiungimenti della cultura francese (Claude Lévi - Strauss, massimo suo assertore, è professore al College de France e Accademico di Francia).

Ora, la difesa dei «contesti», in sè stessa innegabile, pone problemi giuridici di non lieve momento.

La Grecia può razionalmente rivendicare i reperti del Partenone asportati dagli inglesi nel secolo scorso, quando – a tacer d'altro – non esiste (o almeno non appare) alcun legame tra l'attuale identità del popolo greco e quella dei popoli achei o bizantini?

E che dire nel caso che i beni culturali, esportati dal loro contesto originario, ne abbiano creato uno nuovo «nella terra di rifugio», come è avvenuto, ad esempio, per i reperti egiziani esportati in Francia da Napoleone e che hanno dato luogo allo stile *rétour d'Egypte*?

Ora, vi è, tra le forme di acquisto della proprietà a titolo originario, un istituto denominato «specificazione»: l'artista che modella il marmo ne diviene proprietario *ab origine* (ossia, non a titolo derivato), anche se la pietra apparteneva ad un'altro. Forse è possibile, nel campo dei fenomeni delle trasmigrazioni di beni culturali, parlare di una specificazione ideale, quando la materia abbia acquistato, nel Paese d'approdo, una nuova vita e dunque una nuova identità culturale. Com'è facile notare, nell'ottica culturale, anche se assunta a livello universale e non strettamente particolaristico in un senso o nell'altro, gli interrogativi che si pongono non appaiano di agevole definizione.

Purtroppo, poi, quel che la cultura non risolve, non può trovare soluzione su un piano giuridico, per l'assenza di principi generalmente accolti nella comunità internazionale, idonei, in quanto tali, a dirimere il conflitto.

Vi è, senza dubbio, un principio di civiltà del diritto che si esprime nella massima *tempus regit actum:* un determinato fatto giuridico deve essere normalmene giudicato secondo la legge vigente al momento in cui esso si è verifcato, con la conseguente indifferenza dello *jus superveniens*. Ora, se tale principio trovasse integrale applicazione, le spoliazioni attuate ai danni dei Paesi colonizzati e della Grecia, o quelle di Napoleone in Egitto, sarebbero tutte pienamente legittime, in virtù del principio internazionale che attribuiva i territori coloniali alla sovranità illimitata dello stato colonizzatore; ovvero, per la Grecia, in virtù delle intese tra gli inglesi e il sultano turco di Istambul, all'epoca sovrano assoluto anche della Grecia; o, per il caso di Napoleone, dal diritto di preda riconosciuto, con limitate eccezioni, alla potenza occupante.

Questo primo costrutto è però contestato dai Paesi ex coloniali, i quali, appellandosi ad una concezione contrattualistica del diritto, di chiara matrice illuminista, negano di essere vincolati da decisioni adottate da ordinamenti che

sono stati loro imposti, e non liberamente accettati. E il problema sembra nuovamente insolubile.

Vi è, senza dubbio, un ulteriore aspetto da considerare, quello del decorso del tempo e della sanatoria di quelle situazioni che, formatesi originariamente fuori dal dominio del diritto, si sono consolidate di fatto, divenendo irrevocabili. È l'istituto della prescrizione acquisitiva (detta anche *usucapione*), già conosciuto nel diritto romano con la significativa giustificazione *ne diu et fere semper incerta dominia essent* e comunemente accolto in tutti i Paesi civilizzati. Ma per quel che riguarda alcuni di essi (ad esempio, l'Italia), taluni beni culturali appartengono al demanio o al patrimonio indisponibile dello Stato e, dunque, l'usucapione non è mai operante. D'altra parte, poiché questa è legata, nei differenti ordinamenti, a tempi non omogenei, quale termine dovrebbe essere assunto nella contesa internazionale, quello del Paese depredato o quello del Paese depredante?

Si potrebbe aggirare l'ostacolo ricorrendo ad una massima dei glossatori, che operavano in un contesto giuridico nel quale, al grado sommo, era collocata *l'aequitas*, quindi il diritto canonico (che, in certo senso, si identificava con la prima) e, infine, il diritto romano per quanto non derogato dagli ordinamenti statutari particolari, con leggi scritte o con *lois coutumières* (leggi consuetudiarie). Secondo tale massima, nulla est melior praescriptio quam centenaria.

Passati cento anni, sugli avvenimenti del passato non era più lecito ritornare e così l'imperatore non poteva più contestare la sovranità assoluta del re di Francia *superiorem non recognoscens,* passati cento anni da quando una decretale di Innocenzo III l'aveva implicitamente affermata.

Ecco dunque un appiglio testuale che forse risolve definitivamente il problema. Passati cento anni, non è più consentito rimettere in discussione fatti giuridici che si sono tanto a lungo consolidati. È una massima giuridica buona, perché fondata sul senso comune delle cose, quello che si impone a tutti e, dunque, anche a coloro che del diritto propongano una visione fondata sull'astratto consenso generale dei destinatari dei precetti. Ciò non toglie che libere intese e liberi scambi possano e debbano attuarsi, magari a titolo temporaneo, tra Paesi depredati e Paesi depredanti. Ma la risoluzione dell'ONU del 1° Novembre 1989 vale soprattutto per il futuro, escludendo che un bottino di guerra abbia comunque una sua legittimità, quando si estenda a cose diverse dal materiale bellico. E, sotto questo profilo, la risoluzione è una conquista di civiltà, come anche rappresentano un progresso nella politica della cultura tutte le varie disposizioni che suggeriscono strumenti di difesa dei beni culturali (primo fra tutti la catalogazione), ed una più compiuta intesa, fra gli Stati membri, nell'attuazione della convenzione di Parigi del 1970 per il recupero delle opere d'arte esportate clandestinamente o rubate.

La salvaguardia delle identità nazionali e locali. Un'altra delle linee ispiratrici della cooperazione internazionale in materia di beni culturali è nella salvaguardia delle identità nazionali e locali.

Come si è già detto, i beni culturali hanno un'indubbia funzione di elementi di identificazione: essi, esprimendo una cultura, hanno anche l'attitudine ad identificarla, ossia ad individuarne le note salienti e caratterizzanti.

Questo vale non solo a livello di nazionalità ma anche, all'interno delle nazioni, a dare un rilievo specifico ed una identità ad aggregazioni minori (e, si spera, non conflittuali): etnie, regioni, province.

Torniamo all'Umbria: all'interno della regione, vi sono due realtà diverse, per discendenza, per lingua, per tradizioni, a seconda che il territorio si collochi in riva destra od in riva sinistra del Tevere.

L'Umbria transtiberina è più legata alla tradizione antica, l'altra è stata maggiormente germanizzata anche se la capitale del Ducato longobardo è «*trans Tiberim.*

Ne derivano due identità che assumono entrambe caratteri peculiari e questi aspirano ad essere salvaguardati.

Difesa dei contesti, come abbiamo visto prima; difesa delle identità nazionali o locali, come valore non estetizzante ma antropico, come andiamo ad esaminare ora.

Le due linee di tendenza sono compresenti e distinte, seppure dagli incerti confini.

Ma oggi, con la riaffermazione del *particulare*, era necessario questo punto di riflessione: l'Illuminismo sembrava avere spazzato via, come irrazionali, le idee di razza, nazione, provincia, etnia.

Non idee, anzi, ma meri valori sentimentali, come disse Mussolini nell'intervista a Ludwig: pure, egli stesso contraddisse il suo pensiero con le leggi razziali e con l'adesione ad un torbido irrazionalismo, nel quale perdevano identità tutti i suoi propositi socialisti ed illuministi.

Oggi, questi valori tornano ad affermarsi: la storia fa due passi avanti ed uno indietro, spetta agli spiriti illuminati, imbrigliare questo «ritorno» e riconvertirlo nell'ambito della ragione.

Per far questo, bisogna riconoscergli alcune valenze razionali: è quanto tentiamo di fare.

FRANCA ZUCCOLI

Le ripercussioni del trattato di Tolentino sull'attività diplomatica di Antonio Canova nel 1815, per il recupero delle opere d'arte[1]

«(...) il trattato di Tolentino ci fa guerra terribile»[2], così affermava Antonio Canova, nel mezzo della sua missione diplomatica, in una lettera da Parigi al cardinal Consalvi il 24 settembre 1815. Il punto di partenza di questa vicenda era stato proprio il XIII articolo del trattato di Tolentino, sottoscritto il 19 febbraio 1797 tra la Repubblica francese e la Santa Sede, che, riprendendo l'articolo 8 dell'armistizio di Bologna del 23 giugno 1796, prevedeva la cessione di cento opere d'arte e cinquecento manoscritti.

Il prelevamento delle opere d'arte, di per sé, non era un fatto nuovo per il governo rivoluzionario di Parigi; infatti già fin dalla campagna del 1794 nel Belgio erano state sperimentate tali requisizioni[3]. Il notevole cambiamento che

---

[1] Sulla missione di Canova a Parigi esistono molti testi e articoli basilari, che elenco, almeno in parte, qui di seguito, e a cui ho fatto costantemente riferimento in questo scritto: A. D'ESTE, *Memorie di Antonio Canova*, cap. IX, XX, pp.198-238, Firenze, F. Le Monnier, 1864; G. CONTARINI, *Canova a Parigi nel 1815. Breve studio storico condotto su documenti e manoscritti originali inediti*, Feltre, Tipografia Panfilo Castaldi, 1891; A. CAMPANI, *Sull'opera di Antonio Canova pel recupero dei monumenti d'arte italiani a Parigi*, in «Archivio storico dell'arte», III (1892), pp.189-197; L. RAVA, *Antonio Canova Ambasciatore*, in «L'Archiginnasio», XVIII (1923), gennaio-giugno, pp. 27-43; F. BOYER, *A propos de Canova et de la restitution en 1815 des œuvres d'art de Rome*, in «Bollettino Italiano di Studi Napoleonici», 1965, ottobre, pp.18-24; B. MOLAJOLI, *Le benemerenze di Antonio Canova nella salvaguardia del patrimonio artistico*, in *Da Antonio Canova alla convenzione dell'Aja. La protezione delle opere d'arte in caso di conflitto armato*, a cura di S. ROSSO-MAZZINGHI, Firenze 1975, pp.13-44; M. NAGARI, *Canova a Parigi nel 1815*, in «Nuova Antologia», 1992, luglio-settembre, pp. 268-281; C. PIETRANGELI, *Un ambasciatore d'eccezione: Canova a Parigi*, nel catalogo della mostra *Antonio Canova*, pp.15-21, Venezia, Marsilio, 1992.

[2] *Lettere inedite di Antonio Canova al cardinale Ercole Consalvi* a cura di A. FERRAJOLI, Roma, Forzani e c., 1888, p. 9.

[3] A questo riguardo si veda il cap. II: *Il contributo dei Paesi Bassi 1794-95* in P. WESCHER, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino, Einaudi, 1988.

aveva caratterizzato la campagna di Napoleone in Italia era la legalizzazione dei sequestri attraverso il loro inserimento nelle clausole dei trattati di pace stipulati con i vari stati della penisola[4]; sarà questo lo scoglio più arduo che Canova si troverà a dover affrontare nel suo incarico. Ma, prima di passare ad analizzare la missione diplomatica di Canova, che si vuole seguire proprio attraverso il legame con il trattato di Tolentino e le difficoltà che da questo scaturirono, è necessario ripercorrere, seppur brevemente, le tappe che portarono dalla prima caduta di Napoleone fino alla scelta di Canova, per capire quali furono le possibilità che gli si prospettarono al momento del suo arrivo a Parigi.

La posizione delle potenze alleate in merito alle restituzioni. Il dibattito culturale sulla tutela del patrimonio artistico, che si era sviluppato nell'immediatezza dei prelevamenti[5], si era riproposto all'indomani della sconfitta di Napoleone; ma gli alleati, nel trattato di Parigi del 30 maggio 1814, avevano preferito non menzionare gli oggetti artistici depositati ed esposti nei vari musei[6]. Si trattava di ricostruire un sistema europeo che, tenendo conto dei rapporti tra le varie nazioni, riuscisse ad attuare un equilibrio durevole e in cui la posizione della Francia non venisse troppo sminuita. Quest'attenzione nei confronti della nazione vinta si manifestava anche verso i territori acquisiti, distinguendo tra le conquiste attuate come violenta annessione, rese senza discussione agli antichi sovrani, da quelle regolamentate da trattati e ritenute perciò legittime. Tra queste ultime rientravano le legazioni dello Stato pontificio, iscritte nel trattato di Tolentino, e quindi non si poneva in discussione la validità dello stesso. Da parte di Vivant Denon, confermato ufficialmente in carica da Luigi XVIII come direttore dei Musei reali il 27 maggio 1814[7], ci fu il tentativo di sviluppare una maggiore conoscenza dei musei e delle collezioni pubbliche nei sovrani

[4] F. HASKELL, *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico*, in *Storia dell'arte italiana*, parte 3ª, III, Torino, Einaudi, 1981, pp. 5-21, in particolare p. 21; «(...) Bonaparte substitua aux confiscations des rançons formellement inscrites dans des conventions diplomatiques passées avec chacun des Etats vaincus». F. DUPUIGRENET, *Les trésors d'Italie (1796-1798)*, nel catalogo dell'esposizione *1789. Le Patrimoine libéré», 6 juin-10 septembre 1989*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1989, pp. 264-265, in particolare p. 264.

[5] A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*, introduction et notes par E. POMMIER, Paris, Macula, 1989.

[6] F. BOYER, *Louis XVIII et la restitution des œuvres d'art confisquées sous la Révolution et l'Empire*, in «Bulletin de la société de l'Histoire de l'Art Français», 1965, pp. 201-207.

[7] Nomina di Denon a direttore dei Musei reali in ARCHIVES NATIONALES PARIS, (d'ora in poi ANP), O³ 1389, *Maison du Roi, Département des beaux-arts, Musées et Médailles*, fasc.17.

presenti nella capitale. Le visite potevano diventare un mezzo per ratificare l'esistenza di quei musei, messi a dura prova dai cambiamenti politici intercorsi.

L'8 maggio 1814 Luigi XVIII decise di rendere ai precedenti proprietari[8] le opere che si trovavano nei magazzini del Louvre e delle Tuileries, salvaguardando quelle esposte. Si trattava di quadri che, fin dal loro arrivo, erano stati considerati di minor pregio: il Louvre rimaneva intatto[9]. In quello stesso periodo il re della Prussia, volendo ottenere la totale restituzione delle opere sottratte dopo la disfatta di Jena, avanzò richieste sempre più pressanti, giungendo a incontrare il 20 maggio 1814 Luigi XVIII. In realtà i suoi rappresentanti, dopo una discussione protrattasi per alcuni mesi, otterranno solo le opere d'arte rimaste nei depositi[10].

Nel frattempo Denon decise di esporre le opere relegate nei magazzini, promuovendo una grande rassegna di dipinti delle scuole primitive italiane, delle Fiandre e della Germania, che fu inaugurata il 25 luglio nel Salon Carré. Per smorzare i toni delle polemiche sull'entità dei prelevamenti, era necessario aprire il più possibile il Louvre mostrando le sue ingenti ricchezze date ormai per acquisite.

«J'ai pensé, Monseigneur, qu'il était nécessaire que le Musée fît voir la plus grande partie de ses richesses en ce moment, d'abord pour en faire jouir les étrangers qui abondent dans la Capitale et ensuite pour détruire le bruit qui commence à circuler que l'on fait de grandes restitutions aux souverains d'Allemagne. Le depart de 30 caisses qui ont été remises aux Commissaires Prussiens a déjà occasionné ces propos et le seul moyen de les faire cesser est de montrer l'établissement dans tout son lustre»[11].

Anche lo Stato pontificio aveva in più momenti avanzato la richiesta per il riottenimento delle opere d'arte e delle legazioni, strettamente collegate dal trattato di Tolentino. Fondamentali erano stati gli interventi del nunzio a Vien-

[8] Ecco il fascicolo riguardante le opere spagnole: ANP, O³ 1429, *Maison du Roi département des beaux-arts. Restitutions d'objets d'art aux Alliés.*, «Tableaux des Grands d'Espagne. Mr Lacoma, peintre Espagnol, Commissaire. Etat des Tableaux remis par la Direction du Musée à Mr Lacoma, conformement aux ordres de Sa Majesté, du 8 mai 1814».

[9] «En application de cet accord, plus de deux cents tableaux, quelques dizaines de sculptures, des centaines d'objets d'art divers sont remis au cours des mois suivants aux commissaires alliés». J. CHATELAIN, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1973, p. 221.

[10] Immediata fu la replica prussiana: lettera del conte de Goltz inviata al conte de Blacas in data 24 dicembre 1814, ANP, O³ 1431, *Maison du Roi, Département des beaux-arts, Réclamations d'objets d'art par les particuliers et le Roi de Prusse, 1816-24*. «Dossier 1816: restitution Prusse».

[11] Lettera di Denon inviata al conte de Blacas, ministro della Casa reale, in data 3 agosto 1814. ANP, O³ 1389, *Maison du Roi, Département des beaux-arts, Musées et Médailles*, fasc. 21.

na Gabriele Severoli e del cardinale Ercole Consalvi[12]. La questione delle opere era stata, più volte, sollevata da Severoli ben prima che si riunisse il congresso, come ci viene ricordato da questa lettera inviata il 21 maggio 1814 a monsignor Bertazzoli:

«Quanto all'oggetto della restituzione prego V. E. umiliandomi ai Piedi del S. Padre di significargli, che io ho chiesto tutto in genere, e individualmente, e coll'ultima mia Nota del 27 Aprile ho chiesto anche gli Archivj, Manuscritti, e Monumenti d'Arte. Dio solo sa, cosa sia per succedere nell'avvenire, ma umanamente parlando sembra, che la S. Sede riavrà almeno le Legazioni»[13].

Il papa aveva poi nominato Consalvi ministro plenipotenziario dello Stato pontificio al congresso di Vienna. Le posizioni delle varie potenze presenti al congresso erano diversificate, ma un punto le vedeva solidali, quello della possibile utilizzazione dei beni ecclesiastici per compensare i vari spostamenti di sovranità.

Venne però in soccorso alla diplomazia pontificia un cambiamento nell'orizzonte politico: la fuga di Napoleone dall'isola d'Elba, il ritorno in Francia. Nella stessa penisola se ne risentirono gli effetti grazie all'impresa di re Gioacchino Murat. La disastrosa conclusione permise alla politica pontificia di ottenere delle nuove opportunità per le proprie richieste[14]. Infatti all'articolo 103, l'Atto finale del congresso di Vienna del 9 giugno 1815, prendeva in considerazione alcune delle domande avanzate dallo Stato pontificio. La ricerca di due espressioni differenti nella stesura dell'articolo in riferimento ai territori che venivano 'riconsegnati' allo Stato pontificio era motivata dal voler salvaguardare la validità del trattato di Tolentino: per le Marche infatti si utilizzò il termine «rendus», mentre per le legazioni si scrisse «rentrera en possession»[15]. Si era così

[12] Sull'intervento di Severoli e Consalvi si vedano: L. BERRA, *Opere d'arte asportate dai Francesi da Roma e dallo Stato pontificio e restituite nel 1815 dopo il Congresso di Vienna*, in «Rendiconti. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XXVII (1955), 3-4, pp.239-246; A. ROVERI, *La Santa Sede tra Rivoluzione francese e Restaurazione.Il cardinale Consalvi 1813-15*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

[13] BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA [d'ora in poi BAV], *Fondo Ferraioli*, 565, pp.6-7, Lettera di mons. Antonio Gabriele Severoli a mons. Bertazzoli, 21 maggio 1814, «Miei riclami a favore d.a S. Sed. per aver tutto, e risposte avutene».

[14] M. CARAVALE - A. CARACCIOLO, *Lo Stato pontificio da Martino V a Pio IX*, in *Storia d'Italia*, Torino, UTET, 1978, pp.590-591.

[15] «Art.103. Les Marches, avec Camerino et leurs dépendances, ainsi que le Duché de Bénévent et la Principauté de Ponte-Corvo, sont rendus au Saint-Siégé. Le Saint-Siégé rentrera en possession des légations de Ravenne, de Bologne et de Ferrare, à l'exception de la partie du Ferrarois, située sur la rive gauche du Pô. S.M.I. e R.A. et ses successeurs auront droit de garnison dans les places de Ferrara et Commacchio». M. DE CLERCQ, *Recueil des Traités de la France*, II, Paris, Durand et Pedone-Lauriel, 1880, p. 609.

evitata la formula proposta da Talleyrand che parlava di «donner et non pas rendre»[16].

Va però precisato che i territori «resi» alla Santa Sede furono solo alcuni di quelli reclamati e che, in questo atto, non vennero menzionate, per nessuna nazione, le opere d'arte. Immediata fu la protesta inviata dal cardinal Consalvi il 14 giugno, in cui venivano puntualizzati gli aspetti legali del trattato di Tolentino e se ne ricordava la storia, per poter convincere gli alleati della sua nullità giuridica[17].

La protesta non sortì l'effetto sperato, le rimostranze espresse dal cardinale non vennero nemmeno prese in considerazione dalle altre nazioni. La stessa Austria era in prima fila nel non volere l'annullamento del trattato, perché con l'art. 103 aveva ottenuto i territori del Ferrarese situati sulla riva sinistra del Po.

Dopo il secondo ritorno di Luigi XVIII, sui quotidiani apparvero anche molte notizie riguardanti gli oggetti artistici. Che fine avrebbero fatto tutte quelle opere che erano state radunate in Francia? Gli alleati come si sarebbero comportati in questa seconda occasione? Qualcuno avanzava la proposta di creare un museo europeo che fosse affidato alla custodia dei parigini.

«Le rétablissement de Louis XVIII est hautement avoué, et par conséquent ce monarque doit acquiescer à tout ce qu'on lui demandera. (...) 3°- Lui demandera-t-on la restitution à leurs légitimes propriétaires de tous les tableaux, de toutes les statues, de tous les livres et autres objets d'art dont l'Italie, l'Espagne et l'Allemagne ont été dépouillées, afin que la vanité française ne soit plus flattée pour la possession d'un seul trophée de sa révolution...»[18].

«On assure qu'il a été proposé de déclarer les collections des tableaux et statues actuellement réunies dans les galeries du Louvre, *Museum européen.* Ces collections seraient considérées comme une propriété commune des nations européennes, confiée à la garde des Parisiens»[19].

Il dibattito incalzava, si stavano creando vari schieramenti a questo riguardo, e gli ambasciatori e i rappresentanti dei governi elaboravano le proprie richieste da porre sul tavolo delle trattative. Il gioco degli equilibri non permet-

[16] G. GIGLI, *Il Congresso di Vienna (1814-1815)*, Firenze, Sansoni, 1938, p. 155.

[17] M. DE CLERCQ, *Recueil...* cit., pp.617-622. «Deuxième protestation du Pape en date 14 juin 1815 contre le Traité de Paris du 30 mai et les résolutions du Congrès de Vienne préjudiciables aux intérêts temporels du Saint-Siége».

[18] «Le Moniteur universel», 13 luglio 1815. Extérieur-Angleterre, si tratta di un articolo riportato dal giornale inglese «The Morning-Chronicle».

[19] «La Quotidienne ou la feuille du jour», 6 agosto 1815.

teva una eccessiva esautorazione del potere di Luigi XVIII, d'altro canto la generosità manifestata dagli alleati nel 1814 aveva lasciato il posto, dopo gli ultimi avvenimenti, al desiderio di infliggere una indimenticabile lezione morale. Fu la Prussia che, senza aspettare che il congresso di Parigi formulasse una norma comune sulla restituzione, iniziò l'11 luglio a riprendere le opere dal Louvre. Nei giorni seguenti si presentarono al museo i rappresentanti dei vari stati tedeschi e dell'Austria. Denon, divenuto il principale referente di questa operazione, decise di scrivere un resoconto dettagliato degli avvenimenti:

«Précis de ce qui s'est passé au Musée Royal depuis l'entrée des Alliés à Paris. (...) La destruction du Musée est devenue un monument historique. J'ai regardé comme un des devoirs les plus importants et les plus douloureux que j'aie à remplir de donner au public, à qui ce Musée a si complètement appartenu, le journal fidèle et les détails les plus exacts des opérations qui ont amené son démembrement»[20].

L'incarico a Canova. Il cardinale Consalvi, rientrato a Roma, decise di giocare l'ultima carta disponibile nel tentativo di recuperare le opere d'arte. Egli, avendo direttamente verificato l'impossibilità di risolvere questa questione nella sua permanenza a Parigi, a Londra e a Vienna, escogitò di affidarsi al nome e all'autorità incontestabile di Canova in qualità di ambasciatore. Riteneva, infatti, che soltanto il tempestivo e diretto intervento dello scultore avrebbe potuto dar luogo a un'inversione di rotta nelle posizioni degli alleati, che sembravano irremovibili. Lo scultore, convocato dal cardinale nei primi giorni di agosto, venne da lui informato dell'incarico a cui era stato destinato. La sua risposta non si fece attendere. Il 10 agosto 1815 così scriveva a Consalvi:

«Eminenza,

La importante e onorevole commissione, di cui vuole Sua Santità e Vostra Eminenza incaricarmi, onde reclamare a Parigi dagli augusti alleati la restituzione de' preziosi oggetti di antica scultura, de' quali Roma piange la perdita, è opera molto difficile e superiore certamente alle facoltà limitate del mio ingegno. Ma i titoli che legano l'animo mio al servizio di Vostra Eminenza sono tanti e le ragioni da Lei esposte mi sembrano e sono così forti, che io non posso, né devo ricusare niuna prova, niun pericolo in cosa che sia di suo gradimento»[21].

---

[20] ARCHIVES MUSÉE DU LOUVRE, Paris, [d'ora in poi AML], *Registre correspondance Louvre* AA9, 1815, p. 252. La cronaca dettagliata dei prelevamenti è pubblicata in C. SAUNIER, *Les Conquêtes Artistiques de la Révolution et de l'Empire*, Paris, Renouard-Laurens, 1902.

[21] Lettera di Antonio Canova al card. Consalvi, Roma 10 agosto 1815. Pubblicata in *Lettere inedite...*, cit., p. 1; la stessa lettera; anche se con alcune variazioni, è presente nei *Documenti sul viaggio a Parigi, IV,* depositati presso la BIBLIOTECA DEL MUSEO CIVICO, Bassano del Grappa [d'ora in poi BMC], E 1 5587.

L'11 agosto Canova fece il proprio testamento presso il notaio Gammesani in via Frattina, e il giorno seguente, dopo essere stato ricevuto in udienza di congedo dal papa, ricevette le due lettere credenziali, una firmata dal senatore di Roma, Giovanni Patrizi[22], l'altra consegnatagli da Consalvi e indirizzata «Alli Sig. Pr.pe di Metternich, Pr.pe di Ardemberg, Baron di Humboldt, Pr.pe di Talleyrand, Lord Castlereagh, Cav. Salvador, Conte di Nesselrode»[23].

Giunto a Parigi il 28 agosto, insieme al fratellastro Giovan Battista Sartori e all'abate Marini, incaricato del recupero dei manoscritti e degli stampati, si informò immediatamente sulle reali possibilità di riuscita della propria missione.

La prima visita che effettuò fu quella al barone di Humboldt, ministro di Stato prussiano.

«Arrivai a Parigi il dì 28 mattina in casa di Mr. R. Subito me ne andai dal *Barone Umbold* con la lettera del cardinal Consalvi. Egli mi disse subito rapporto a' miei affari che non era cosa da potersi lusingare per niente, che gli oggetti ceduti col trattato di Tolentino si potessero mai avere, che si avrebbe bensì potuto ottenere quelli tolti agli particolari cioè Albani, Braschi ed altri se ve ne fossero, oltre ancora le cose tutte derubate fuori di quel trattato, perché quel trattato quantunque distrutto dagli stessi Francesi, nulladimeno lo volevano lasciare sussistere per altre loro mire individuali (...) mi sogiunse che avrei trovato tanto i Russi che gli inglesi contrari alla causa nostra»[24].

Il 30 agosto consegnò ai rappresentanti delle varie nazioni una nota in cui erano riassunte le motivazioni sottese al recupero delle opere d'arte, prevenendo le possibili obiezioni legate alla validità del trattato di Tolentino. Il punto fondamentale era che il governo francese, dopo aver sottoscritto il trattato, lo aveva rotto invadendo gli stati della Santa Sede.

«Le Gouvernement de la république française, sans y avoir été provoqué, envahit avec ses armées les Etats pacifiques de l'église, et contraignit le Souverain Pontife Pie VI à s'acheter la paix et son existence politique au moyen du sacrifice, entre autres

---

[22] BMC, E 2 5588 «credenziale rilasciata al Canova da Giovanni Patrizi, Roma 12 agosto 1815. Per le opere di Roma ed in particolare del Campidoglio».

[23] ARCHIVIO SEGRETO VATICANO, *Segreteria di Stato*, anno 1815, Rubr. 42, «Ricuperamento degli oggetti di Belle Arti rapiti a Roma ed allo Stato dal Governo rivoluzionario francese», minuta della lettera credenziale del 12 agosto 1815, postillata dal cardinal Consalvi. La lettera è pubblicata in E. FRANCIA, *La Pinacoteca Vaticana*, Milano, Martello, 1960, p. 21.

[24] BMC, H 6 6089. A. Canova, «Appunti autografi sull'arrivo a Parigi nel viaggio pel ricupero degli oggetti d'arte trafugati all'Italia». Una parte di questo memoriale è pubblicata insieme alle lettere di Canova in G. CONTARINI, *Canova a Parigi*... cit.

choses, des plus célèbres monumens de peinture, de sculpture et des précieux manuscrits de la bibliothèque vaticane, cédés par le traité de Tolentino. Mais ce même Gouvernement, peu de tems après, sans aucune cause juste, et contre la foi du traité, envahit de nouveau les Etats du St. Siège, détrona, et fit prisonnier le Pontife lui même. (...) La ville de Rome a donc le droit de revendiquer tout ce qu'elle a perdu ou cédé par la force d'un traité qui ne subsistoit plus dès qu'il avoit été violé par celui là même, qui l'avoit sanctionné...»[25].

Ma fu l'incontro con Hamilton, segretario della legazione inglese, a favorire un cambiamento.

«Incominciai ad essergli molto amico a raccomandarmi, e di fatti questo fu quello che dirigeva e che m'indirizzava e diceva quanto potea mai dirmi. Ha anch'egli scritta una lettera assai lunga indirizzata a tutti del Congresso, metendo in chiaro le ragioni per cui si dovevano ristituire gli oggetti di belle arti che furono derubati a Roma come ai paesi Bassi, etc...»[26].

In questa lettera a Luigi XVIII, pubblicata come articolo il 1° settembre, Hamilton chiedeva la spontanea restituzione delle opere, e approfondiva il discorso a proposito del museo. Era proprio il Louvre a essere investito di una funzione simbolica, che si poteva trasformare in qualsiasi occasione nella miccia di uno sconvolgimento inarrestabile.

«L'esistenza della Collezione del Louvre, tal qual è al presente (se si lascia così continuare), contribuirà più di qualunque altro monumento ad eternare e mantener viva la rimembranza de' trionfi militari d'un'epoca che ora non esiste più; e forse sarà *quello* fra tutti gli altri monumenti, che desterà sentimenti micidiali al presente sistema di cose, siccome *in apparenza* è un monumento di pace...»[27].

Il valore riconosciuto al museo come collante culturale e base di azioni politiche testimonia l'evolversi di una concezione debitrice del periodo rivoluzionario. La funzione del museo aveva decisamente abbandonato l'esclusiva finalità di preziosa raccolta di oggetti e opere, per approdare a una globalità di significati direttamente collegata alla vita contemporanea e dalle inarrestabili ripercussioni. Ciò che aveva messo in moto la rivoluzione non poteva rimanere ora senza risposta, e in particolare il museo del Louvre, che era stato creato

[25] BMC, E 5 5591, «Exposé».

[26] BMC, H 6 6O89, A. Canova, *Appunti autografi*... cit.

[27] La lettera venne ripubblicata nel 1816 in un agile pamphlet: BMC, E 93 5679, «Riflessioni sul restituirsi dalla Francia i monumenti delle arti, in forma d'una lettera da umiliarsi al Re Cristianissimo», s. l., Pirotta, 1816.

con particolari finalità, non poteva tranquillamente riciclarsi «tal qual è al presente» nel nuovo museo reale.

Il morale dello scultore iniziava a risentire dei continui contatti e delle incessanti perorazioni che doveva sostenere; si trattava di sottoporsi a un'altalena di possibilità evanescenti, di pazienti attese, di sottigliezze diplomatiche che erano lontane dalla sua schiva personalità. Aveva incontrato Castlereagh, il duca di Wellington, Talleyrand, Luigi XVIII, Nesselrode, ministro dell'imperatore Alessandro, e a loro aveva consegnato una copia delle *Lettres* di Quatremère avvalendosene come di «... una credenziale per la difficile missione»[28].

Le posizioni delle potenze alleate si erano ormai chiaramente definite: la Russia osteggiava apertamente le richieste dello Stato pontificio, mentre l'Inghilterra era passata da un'iniziale ostilità a un appoggio sempre più manifesto.

L'imperatore Alessandro, in una nota presentata alle altre potenze, riaffermava la validità della pace di Parigi del 1814, e acconsentiva alla richiesta del papa e del re dei Paesi Bassi solo se Luigi XVIII avesse consegnato volontariamente le opere d'arte. In caso contrario, anche di fronte a un intervento militare degli alleati per recuperarle, la Russia si sarebbe schierata contro le varie potenze[29]. La risposta a questa nota non si fece attendere e fu Castlereagh a stilarla specificando che:

«Representations having been laid before the Ministers of the Allied Powers from the Pope, the Grand Duke of Tuscany, the King of the Netherlands, and other Sovereigns, claiming, through the intervention of the high Allied Powers, the restoration of the statues, pictures, and other works of art (...) the undersigned has received the commands of the Prince Regent to submit, for the consideration of his Allies, the following remarks upon this interesting subject...»[30].

Il motivo di questo intervento risiedeva anche nella volontà di superare quel particolarismo che aveva imperversato fino a quel momento, favorendo le nazioni più forti. Inoltre il visconte affermava che sarebbe stato ingiusto permettere che trionfasse la legge del sopruso consentendo il mantenimento delle opere asportate in territorio francese. Erano «These spoils which impede

---

[28] A. PINELLI, *Storia dell'arte e cultura della tutela. Le «Lettres à Miranda» di Quatremère de Quincy*, in «Ricerche di Storia dell'arte»,1978-1979, 8, pp. 43-62 in particolare p. 48. Canova promosse una ristampa a Roma e a Parigi, nel 1815 delle *Lettres*, con l'aggiunta della petizione del 16 agosto 1796.

[29] BMC, E 24 5610. «Nota del Ministro di Russia», Parigi, settembre 1815 (apografo).

[30] BMC, E 94 5680. «The Courier», 5 dicembre 1815. «Note. Delivered in by Viscount Castlereagh to the Allied Ministers, and placed upon their Protocol.», Parigi, 11 settembre 1815».

a moral reconciliation between France and the countries she has invaded ...»[31]. Smentendo le voci che erano circolate in quei giorni, Castlereagh affermava che l'Inghilterra non aveva alcuna intenzione di trarre profitto da questa restituzione, ma anzi «... would on the contrary be disposed rather to afford the means of replacing them in those very temples and galleries, of which they were so long the ornaments»[32]. Le ripercussioni dell'intervento del visconte furono molto estese, non si limitarono ad alimentare una polemica che ormai stava proseguendo piuttosto stancamente, anzi si trasformarono nella forza propulsiva necessaria alle trattative per compiere un'inversione di rotta.

Contemporaneamente Canova presentava una seconda nota agli alleati, in cui sviluppava con maggior precisione le tematiche già espresse in quella del 30 agosto. Il punto da cui partiva era la contestazione della validità del trattato di Tolentino. Questo trattato veniva spiegato per la sua durezza come un atto lungamente meditato contro la Santa Sede, motivato dall'atteggiamento di Pio VI, da sempre dichiaratamente ostile nei confronti della Rivoluzione. Analizzando i comportamenti degli alleati, Canova ne sottolineava un doppio atteggiamento.

«Dans le Traité de Paris, et dans l'acte du Congrès de Vienne, a-t-on, d'ailleurs tenu aucun compte du Traité de Tolentino? Certainement, aucun (...). Il y a une autre observation très importante à faire. C'est que ni à Paris, ni à Vienne on n'a pas même tenu compte de tous les autres traités qui avaient eu lieu entre la France révolutionnaire et les états de l'Europe»[33].

Anzi questi trattati, che non erano nati sotto la minaccia delle armi, ma grazie a volontari giochi di alleanze, erano stati rapidamente accantonati dopo i cambiamenti politici intervenuti. Colpiva nel segno l'insinuazione che ci fossero ben altri motivi per voler garantire l'esistenza solo di questo trattato in rapporto ai molti altri stipulati con la nazione francese.

L'incarico di ribattere alle parole inglesi fu affidato al ministro Talleyrand[34]. Sostanziale era la differente interpretazione delle due guerre del 1814 e del 1815: nel primo caso la guerra era stata mossa all'intera Francia, comandata da un sovrano riconosciuto nel proprio ruolo da tutta l'Europa; nel secondo si trattava di un intervento militare riconducibile al pensiero di una sola persona, che non era investita in quel momento di alcun ruolo uffi-

[31] *Ibid.*

[32] *Ibid.*

[33] BMC, E 9 5595. «Nota di Antonio Canova ai Ministri Plenipotenziari dei Sovrani Alleati». Parigi, 11 settembre 1815.

[34] BMC, E 23 5609. «Lettera del principe Talleyrand, S.D., a lord Castlereagh» (apografo).

ciale. Non era necessario un ulteriore trattato per sancire una nuova pace, quando la precedente non era stata volontariamente infranta. Il trattato di Parigi del maggio 1814 era valido, le opere d'arte richieste potevano rimanere in Francia. Il re, d'altro canto, avrebbe voluto accontentare gli alleati, ma si trovava nella stessa identica posizione del 1814 e rischiava con ciò di alienarsi il favore popolare.

«La réponse, que fit Talleyrand le 19 septembre 1815 à la note signée par Castlereagh le 11, n'eut aucun effet, (...). Le gouvernement de la Restauration se fit donc incontestablement le défenseur de la théorie et de la politique des gouvernants français entre 1792 et 1814 vis-à-vis des souverains vaincus»[35].

Denon riponeva ancora solide speranze nell'idea che si potessero stroncare le aspirazioni delle nazioni interessate. A suo parere bisognava creare un fronte ben determinato per opporsi alle pretese italiane e dei Paesi Bassi. Le lacune del museo si sarebbero potute colmare nell'arco di alcuni anni con un'attenta politica di acquisizioni. Il progetto della creazione del più importante museo europeo non veniva ancora accantonato a patto che, soprattutto il trattato di Tolentino, non fosse invalidato: «... mais si l'on ne maintient pas le traité de Tolentino, si on laisse reprendre les statues antiques et les tableaux de l'Italie, c'en est fait et du Musée Royal et de l'Ecole Française»[36]. Toccò agli oggetti artistici di proprietà dei Paesi Bassi aprire la strada del ritorno[37]. Non si trattò, però, di un recupero senza complicazioni. Mentre ancora si stavano attuando i prelevamenti, si scatenò una pioggia di critiche soprattutto in merito alle modalità con cui venivano realizzati. Imputato principale era il duca di Wellington, accusato di aver partecipato appoggiando militarmente i commissari dei Paesi Bassi, e che dovette, nei giorni successivi, intervenire con una lettera di chiarimenti:

«Paris, le 23 septembre 1815. Milord, on a beaucoup parlé ici, dans ces derniers temps, des mesures que j'ai été obligé d'adopter afin de retirer du Musée les tableaux et autres objets appartenant au Roi des Pays-Bas; et comme ces bruits peuvent parvenir aux oreilles du prince Régent, je vous adresse la relation suivante de toute l'affaire ...»[38].

---

[35] F. BOYER, *Louis XVIII et la restitution...* cit., p. 203.

[36] AML *Registre correspondance Louvre AA9*, n. 36, p. 272. Lettera di Denon a M. de Talleyrand, 15 settembre 1815.

[37] Sulla decisione di Wellington e degli alleati sembra avesse pesato anche la nuova posizione delle province belghe. Il 23 settembre Humboldt annotò questa svolta e le sue conseguenze: «Tout à coup se produisit la circostance que beaucoup de provinces belges votèrent contre la nouvelle constitution. On chercha alors quelque chose pour les apaiser et les faire taire, et on crut le trouver dans les reprises des œuvres d'art». F. BOYER, *A propos de* ... cit., p. 20.

[38] BMC, E 96 5680. «Journal des Débats politiques et litteraires», 18 ottobre 1815. La data della lettera è però del 23 settembre 1815.

La conclusione di Wellington era lapidaria:

«Mon opinion est donc qu'il seroit injuste aux souverains de condescendre aux désirs de la France; le sacrifice qu'ils feroient seroit impolitique, puisqu'il leur feroit perdre l'occasion de donner aux Français une grande leçon morale»[39].

La ripresa delle opere dei Paesi Bassi era un fatto ormai avvenuto che spingeva nella giusta direzione anche le richieste delle altre nazioni. Ecco dunque l'ultimo disperato sforzo di Denon orientarsi nel tentativo di bloccare il prelevamento da sempre più temuto. In una lettera al conte de Pradel, lo informava di aver reso visita a numerosi ministri nello sforzo di perorare la causa del museo:

«Monsieur le Comte, (...) j'ai visité plusieurs ministres des puissances alliées. Autant qu'il a dépendu de moi, j'ai fourni aux bien intentionnés tous les arguments, toutes les raisons qui tendaient à faire mettre de côté les réclamations du Pape. J'ai été jusqu'à leur demander à quel titre ils pourraient prendre les intérêts du Chef contre le fils aîné de l'Eglise, et quelle puissance devrait employer la force armée pour rompre un traité volontaire et solennel. (...) L'agent que Sa Sainteté à ici est un agent obscur, sans caractère diplomatique et avec lequel on ne faudrait pas négocier. M. Hamilton est comme un furieux, qu'il a résolu l'entière destruction du Musée, et qu'il se fait soutenir par lord Wellington pour l'exécution de son projet»[40].

Nella stessa giornata Denon ricevette la visita di Hamilton che tentò, con quest'ultima risorsa, di convincerlo a considerare una possibile trattativa. Il colloquio riportato fedelmente nei registri della corrispondenza del Louvre assunse toni fortemente polemici, rivelando l'impossibilità di concretizzare un accordo. Nell'ultima risposta Denon si impegnava a screditare pubblicamente lui e il suo governo, diffondendo il catalogo del museo, con l'aggiunta delle proprie note:

«M.D. Je n'ai point l'amour propre d'avoir fait le Musée. (...); mais si vous persistez à le détruire, je vous poursuivrai de son ombre. Je publierai le catalogue du Musée et en prouvant que sa destruction est l'ouvrage de votre gouvernement, il sera votre tourment. On lira mes notes; on y verra le mémoire que vous avez écrit et votre nom sera flétri à jamais dans les annales des arts»[41].

Mentre l'accesa diatriba sulla necessità di restituire le opere allo Stato pontificio proseguiva, fece la sua comparsa un nuovo elemento a favore del mantenimento degli oggetti artistici a Parigi. Non ci si appigliava più esclusiva-

---

[39] *Ibid.* «la lettera inviata al Visconte di Castlereagh in data 23 settembre pesò enormemente sul contegno degli Alleati e divenne norma pratica nella soluzione delle questioni sollevate a tale riguardo» E. FRANCIA, *La Pinacoteca...* cit., p. 22.

[40] ANP, O^3 1429, *Maison du Roi, Département des beaux-arts, Restitutions d'objets d'art aux Alliés.* Lettera di Denon al conte de Pradel, Parigi, 28 settembre 1815.

[41] AML, *Registre correspondance Louvre* AA9, n. 60.

mente al trattato di Tolentino, ma si faceva leva con forza su un altro punto caro ai cultori dell'arte: le opere d'arte riconsegnate a Roma sarebbero ritornate a essere inaccessibili, i quadri sarebbero stati un'altra volta dispersi nelle numerose chiese, mal tenuti, coperti di fumo e di polvere, scarsamente illuminati; i manoscritti della Biblioteca vaticana preclusi al pubblico dei dotti scienziati per la chiusura pressoché totale di quel luogo. Canova scriveva con prontezza al cardinal Consalvi, mostrandosi estremamente sensibile a queste rimostranze. Alle obiezioni ritenute false lo scultore aveva risposto con facilità, smantellandole rapidamente. Ma per alcune affermazioni, con cui lo stesso Canova si trovava concorde, non reputandole «lungi dal vero», sentiva la necessità di assumere una diversa posizione. Come si poteva ribattere osservando al Louvre le stesse opere ben disposte nel museo, suddivise per scuole, chiaramente illuminate, disponibili agli sguardi degli ammiratori di qualsiasi nazione? Canova, perciò, dopo aver prospettato questi problemi al cardinale, gli proponeva di non accantonarli con l'intento e la promessa di adottare «un nuovo ordine ed un nuovo regolamento».

«Sono sempre combattuto dalla tema e dalla speranza, (...) sull'incertezza dell'esito della mia missione, alla quale si attraversano sempre le stesse difficoltà del trattato di Tolentino: e come queste non bastassero anche troppo a farne guerra quasi invincibile, scaturiscono sempre improvvisamente altri titoli e rapporti di convenienza e di pubblica utilità, per ritenere a Parigi i monumenti d'arte rapiti a Roma ed allo stato Pontificio. Ad oggetto di adonestare con maggiore apparenza di ragioni le suddette pretensioni, si viene ad asserire che i quadri de' grandi maestri rimanevano qua e là dispersi ne' chiostri, e nelle chiese dello Stato, invece che in una pinacoteca, ove radunati in bella serie, fossero i più reputati lavori de' migliori pennelli esposti ad utilità ed esempio della studiosa gioventù; anzi aggiungesi, che questi stessi miracoli della pittura erano universalmente mal tenuti, coperti di fumo e di polvere in luoghi alti e disadattati, con lume per lo più contrario a gran detrimento delle arti, e de' loro cultori. Né in ciò procedesi lungi dal vero; laddove adesso esistono ordinati, secondo le rispettive scuole, in apposita galleria, ove a tutte le ore possono gli artisti di ogni nazione recarsi a studiarli; mentre oltre all'essere ben disposti, sono anche collocati a lume opportuno, e alla portata di venire ammirati e copiati da chi che sia. (...) A tutte queste obbiezioni ho cercato rispondere, difendendo il nostro spirito propagatore di ogni scienza e di ogni arte, e ribattendo quelle che sono puramente false, e scusando quelle che hanno qualche fondamento di verità. Io non so quello che ne avverrà, ma certo mi pare di dover presagire fino ad ora, che uscendo a buon fine, come spero, la mia impresa, saremo obbligati ad adottare su questi due punti un nuovo ordine e regolamento»[42].

[42] A. D'ESTE, *Memorie...* cit., pp. 205-206, nota 1. «Lettera di Antonio Canova al cardinal Consalvi», Parigi, 16 settembre 1815.

Dopo averne parlato al cardinale, Canova affrontava questo problema sottoponendo una memoria il 27 settembre ai ministri delle potenze alleate.

Non era ancora terminato il recupero delle opere dei Paesi Bassi che si presentarono al museo gli austriaci, e gli altri rappresentanti degli Stati italiani. Successe, proprio in quei giorni, un fatto che doveva avere un enorme peso per la missione di Canova.

L'imperatore d'Austria, nell'elenco delle opere italiane rivendicate, non aveva fatto inserire quelle che erano state requisite a Parma e a Modena. Infatti i duchi delle due città avevano sottoscritto un armistizio, che prevedeva, tra i suoi punti, la cessione di venti quadri per ciascuna città; questo accordo era stato fatto a seguito della promessa francese di salvaguardare l'integrità dei ducati e allo scopo di evitare qualsiasi altra requisizione[43].

Al termine del manoscritto conservato a Bassano, che riporta gli articoli dei due trattati riguardanti le opere d'arte, troviamo questa frase: «Tous les tableaux de Parme et de Modène ont été répris dans ces jours par les troupes de S.M. l'Empéreur d'Autriche»[44]. Canova aveva analizzato attentamente le condizioni di questi due trattati raffrontandoli con quello di Tolentino, e perciò così si annotava:

«Il seroit d'abord bien étonnant, qui on opposât *uniquement au Pape*, un argument, qui n'est compté pour rien pour tous les autres. Dont le monde voit que des traités semblables, et qui ne seroient pas même à invalider par des raisons aussi majeures que celles que revenissent contre le Traité de Tolentino, n'ont point prégiudicié à la réhabilitation d'autres Princes par les Souverains Alliés...»[45].

Dopo essere venuta a conoscenza delle clausole con cui era stato ratificato questo accordo, la diplomazia austriaca aveva cercato di dimostrare la nullità giuridica del trattato, dovuta all'irruzione dei francesi e al rovesciamento dei ducati. Anche le opere di Modena e Parma erano così state incluse negli elenchi. Il 28 settembre scriveva il Metternich:

«M. de Rosa, Directeur de la Galerie Imp.ale à Vienne, est autorisé et chargé (...) de réclamer et de faire enlever du Musée à Paris les tableaux, statues et autres objets d'art appartenants aux Duches de Parme et de Modène. Signé Metternich»[46].

---

[43] «Trattato di Parma. Article 4me de l'armistice conclu entre le Duc de Parme et la république Française le 20 floréal an. IV. Il remettra vingt tableaux, au choix du Général en chef, parmi ceux existant aujourd'hui dans le Duché. Trattato di Modena. Article 3me de l'armistice conclu entre le Duc de Modène et la république Française signé quelques jours avant le 3 prairial an. IV. Le Duc de Modène sera tenu de livrer vingt tableaux à prendre dans sa galerie ou dans ses Etats, au choix des citoyens qui seront à cet effet commis». BMC, E 80 5666. «Alcuni articoli del trattato di Parma e di quello di Modena».

[44] BMC, E 80 5666. «Articolo 4 del trattato di Parma e articolo 3 di quello di Modena».

[45] BMC, E 81 5667. «Annotazioni sulla non validità del trattato di Tolentino».

[46] AML, *Registre correspondance Louvre* AA9, n. 67 p. 286.

Canova venne informato di questa significativa svolta nelle trattative dal ministro inglese e avendo capito che il più grande ostacolo da sempre oppostogli era stato annullato dal comportamento stesso dell'Austria, colse con prontezza questa occasione e stilò il 29 settembre un'ulteriore nota, da inviare ai rappresentanti delle potenze alleate. «Ce retard contrarie d'autant plus la mission du Soussigné qu'il voit que les autres puissances ont déjà fini la reprise des objets qu'elles avoient à réclamer, et même ceux, pour les quels il y avoit des Traités...»[47], con un chiaro riferimento alle opere di Parma e Modena.

Dopo quest'ultima nota la questione si volse verso una soluzione. Già il 30 settembre le potenze giunsero, dopo molte discussioni, a un accordo favorevole alla Santa Sede. Il giorno successivo, domenica 1° ottobre, il cav. Hamilton scrisse, a nome di Castlereagh, il seguente biglietto a Canova:

«Mon cher Canova, Lord Castlereagh me prie de vous annoncer que Le Prince de *Metternich* vous recevra à *sept heures et demi ce soir* pour vous donner la lettre que vous devez remettre dans les mains du Duc de Richelieu, et d'autres renseignements et Instructions touchant la restitution des objets d'art»[48].

Questo incontro segnava l'estremo tentativo della diplomazia di arrivare a un accordo con il duca di Richelieu. Fallito questo ennesimo passo amichevole, i rappresentanti delle potenze alleate autorizzarono lo scultore a recarsi direttamente al museo per riprendere le agognate opere.

In questa stessa giornata, piena di frenetici contatti, Canova indirizzava una lettera al cardinal Consalvi. Questa missiva ha un valore fondamentale perché ci chiarisce le condizioni con cui queste opere venivano riconsegnate al papa e segna un punto fermo nella storia della protezione del patrimonio artistico. Infatti qui Canova afferma che, a causa delle critiche mosse in quei giorni alla Biblioteca vaticana e alla collocazione degli oggetti d'arte nello Stato pontificio, i rappresentanti degli alleati avevano deciso che i quadri e le statue non potessero più ritornare nei loro luoghi d'origine: «dispersi qua e colà, come erasi fatto in addietro in siti disavvantaggiosi, e non accessibili agli artisti», ma che dovessero essere riuniti in una pubblica galleria (per inciso va detto che di questa clausola non si trova alcuna traccia nei trattati stilati in quel periodo). Le critiche, probabilmente nate col solo intento di impedire il recupero delle opere, erano però riuscite a incidere sul valore di questa restituzio-

[47] BMC, E 30 5616. «Nota ai Ministri Plenipotenziari dei Sovrani Alleati», Parigi, 29 settembre 1815. Minuta.

[48] BMC, E 31 5617. «Lettera di William Hamilton ad Antonio Canova», Parigi, 1 ottobre 1815.

ne, imprimendo una svolta gravida di conseguenze. «L'espressa condizione che servano a pubblica e generale utilità» ci pone di fronte a un fatto nuovo nella storia dell'arte. È come se questi «capi d'opera», una volta esposti al Louvre, avessero acquisito un valore nuovo e peculiare che non poteva più essere cancellato. Se essi tornavano, lo facevano con l'esigenza di aver garantita una generale fruizione e assunti a un differente grado di godibilità: «esposti allo studio e al comodo della gioventù di ogni nazione». Canova si assumeva l'onere di essere il «garante dell'adempimento»[49]. Proprio in questo frangente si può affermare che nessuno meglio di lui avrebbe potuto assumersi un tale impegno di fronte alle potenze europee, sia come artista, sia nei suoi molteplici ruoli di ispettore generale delle belle arti e direttore dell'Accademia di San Luca. Fortunatamente, ma non per caso, la scelta del papa e di Consalvi aveva privilegiato lo scultore per portare a termine questa difficile missione. Probabilmente il cardinale, che già aveva tentato sia a Vienna che a Parigi di intervenire in favore di questo recupero, si era reso conto nella sua accortezza di politico che non sarebbe stato sufficiente inviare un abilissimo diplomatico, ma che ci si doveva orientare verso una figura universalmente apprezzata e dalle indiscusse competenze artistiche.

Senza voler adesso approfondire il lato operativo del recupero, va comunque segnalato che Canova lavorò praticamente fino all'ultimo senza le note. Così infatti scriveva a Consalvi il 12 ottobre: « Nulla si può ottenere che con la forza, e in mancanza di note esatte e di tempo ho dovuto attaccarmi a ciò che mi era più pronto e sicuro»[50]. Dall'elenco[51] presente presso gli Archives nationales risulta che Canova operò nel Louvre dal 2 ottobre ininterrottamente (salvo le domeniche 8, 15 e 22) fino al 23 ottobre e che venne sostituito da Alessandro D'Este il giorno 31. Il 3 ottobre, il giorno dopo in cui Canova aveva iniziato la sua opera di prelevamento, Denon aveva inviato una lettera con le proprie dimissioni a Luigi XVIII[52], dimissioni peraltro accettate.

---

[49] Lettera di Antonio Canova al cardinale Consalvi, Parigi, 2 ottobre 1815. Pubblicata in A. D'Este, *Memorie...* cit., p. 206.

[50] BMC, E 44 5630. Lettera di Antonio Canova al cardinal Consalvi, Parigi, 12 ottobre 1815.

[51] «Etats Ecclésiastiques. Mr. Canova Commissaire de S. S. Pie VII et Mr. D'Este ensuite commis par Mr. Canova. Etat des Tableaux, Statues, Bustes, Groupes, Bas-Reliefs, Vases Etrusques enlevés de force du Musée Royal par le susdit en 1815», in ANP, O^3 1429, *Maison du Roi, Département des beaux-arts, Restitutions des objets d'art aux Alliés*. È presente anche una dettagliata cronaca della giornata del 2 ottobre: Processo verbale di quanto avvenne il 2 ottobre, firmato Denon; AML, *Registre correspondance Louvre* AA9, p. 286.

[52] ANP, O^3 1389, *Maison du Roi, Département des beaux-arts, Musées et Médailles*. Lettera di dimissioni di Denon a Luigi XVIII, Parigi, 3 ottobre 1815.

Gli oggetti artistici recuperati, su un totale di cinquecentosei prelevati dai francesi, furono duecentoquarantanove, duecentoquarantotto rimasero in Francia, nove furono dichiarati dispersi[53]. In riferimento alle opere del tanto discusso trattato: «... le quali cose tutte fanno il numero di cento: quantità requisita nel trattato di Tolentino; di guisa che, di quelli cento oggetti, ventitré rimasero in Francia, e settantasette ritornarono in Roma»[54]. Canova infatti obbedì alla norma, non scritta ma dettata da ragioni diplomatiche, di non reclamare le opere conservate nelle chiese e negli appartamenti reali, oltre a quelle disperse nei vari dipartimenti e che era difficile rintracciare. Lo scultore aveva nei giorni precedenti contattato gli altri commissari, incaricati del recupero, per avere informazioni sul loro comportamento. Dalla risposta di Giuseppe Rosa emergevano i punti fermi che l'imperatore austriaco aveva definito: «In riguardo degli Ordini che io l'ho ricevuto dal Sua Maes. l'imperadore d'Austria (...) che tutto quello ch'era dato alle Chiese di Francia, chi non si siano toccati, come anche le cose chi fussero stati piazzati o collocati al Appartamento reali»[55]. Il 28 ottobre Canova stilò una lista comprendente ventidue sculture e quarantacinque quadri scelti per essere lasciati in Francia con la seguente intestazione: «Stato di porzione degli Oggetti di belle Arti appartenenti allo Stato Ecclesiastico trasportati in Francia nell'epoca della rivoluzione; dei quali Sua Santità Pio VII ne fa spontaneo dono a Sua Maestà Cristianissima»[56]. Dopo la partenza del primo convoglio, avvenuta il 25, lo scultore passò le consegne ad Alessandro D'Este, che lo aveva finalmente raggiunto con le note, e poté così organizzare il proprio viaggio a Londra.

---

[53] Dati desunti da C. PIETRANGELI, *I Musei Vaticani cinque secoli di storia*, Roma, Quasar, 1975, p. 130.

[54] A. D'ESTE, *Memorie*... cit., p. 214.

[55] MBC, E 47 5633 Lettera di Rosa ad Antonio Canova, Parigi 17 ottobre 1815.

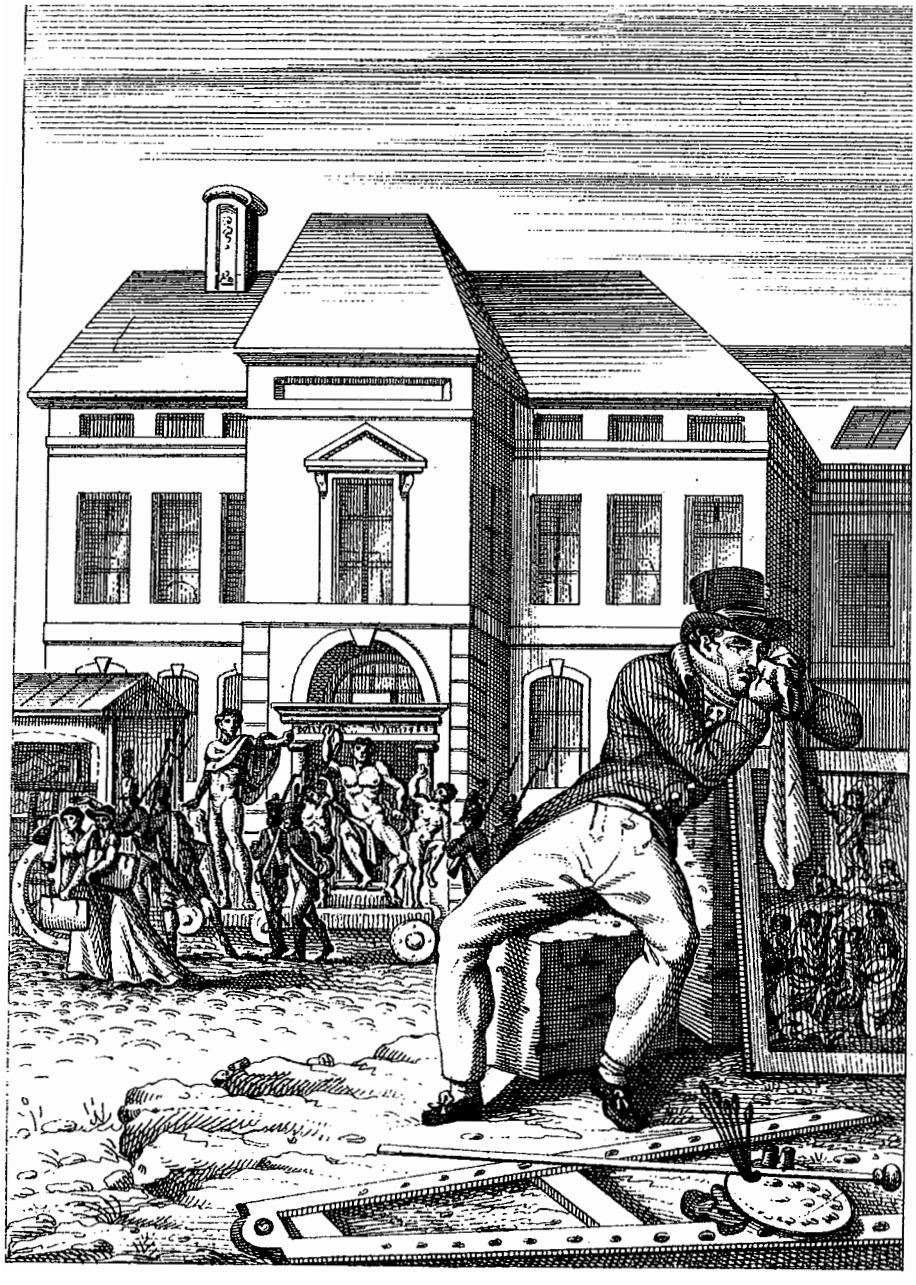
[56] ANP, O^{3}1429, *Maison du Roi, Département des beaux-arts, Restitutions d'objets d'art aux Alliés*, «Lista delle opere lasciate in Francia», 29 ottobre 1815.



1) BERTHON *Portrait de Vivant Denon*, 1830, stampa, Parigi. Bibliothèque Nationale, Est., coll. Hennin, G 166097.



2) Senza titolo, (Prelevamenti di opere), stampa, Parigi, Bibliothèque Nationale, Est., Histoire de France, Qb', M 108570.



3) *L'Artiste française pleurant les chanches de la guerre*, acquaforte anonima di satira alle requisizioni di opere d'arte, Parigi, Bibliothèque Nationale, Est., coll. Hennin, G 165514.



4) SALVATORE PASSAMONTI *L'Apollo del Belvedere.* Rovescio della medaglia commemorativa per il recupero delle opere d'arte», 1816, Medagliere vaticano, archivio fotografico Musei vaticani, neg. N.XXV.15.53



5) TOMMASO MERCANDETTI *Il Laocoonte.* Rovescio della medaglia commemorativa per il recupero delle opere d'arte», 1818, Medagliere vaticano, archivio fotografico Musei vaticani, neg. N.XXXII.119.5

ELVIRA GRANTALIANO

Legislazione di tutela e iniziative di salvaguardia del patrimonio artistico romano all'indomani del congresso di Vienna, attraverso le carte della Polizia pontificia

Al momento in cui, ben volentieri aderendo all'iniziativa promossa dal Comune di Tolentino, mi sono posta il problema dell'argomento cui dedicare il mio intervento per il congresso, ho avuto presenti una serie di considerazioni, non tutte agevoli da comprendere e alcune contraddittorie tra loro.

Desideravo offrire al complesso tema della tutela in campo artistico e alla sua evoluzione storica, in rapporto ai mutamenti sociali e politici, un contributo che esulasse in qualche misura dalle consuete linee di ricerca, già ampiamente battute e lungo le quali si sono cimentati nomi illustri. Volevo soprattutto evitare di ripercorrere meccanicamente la storia delle norme più importanti in materia di tutela dei beni artistici e culturali, dalle più antiche alle più recenti – altri l'hanno fatto in modo più ampio ed esaustivo di quanto potrei in questa sede fare io (e mi riferisco in particolare ad Andrea Emiliani)[1], – in favore di un'immagine che ne rispecchiasse invece l'applicazione in un contesto più ampio, osservato nei suoi diversi risvolti, anche i più concreti, come il rispetto o la trasgressione a contatto con il quotidiano: e, di conseguenza, la repressione.

È in parte nata da qui l'idea di svolgere la ricerca partendo dalle carte dell'istituzione repressiva per eccellenza, cioè la Direzione generale di polizia, sulla quale per altro è già in corso da tempo uno studio in collaborazione con l'Università di Roma «La Sapienza», teso a ricostruirne le principali competenze ed attività, nell'ambito di un più ampio riordinamento del fondo i cui primi

[1] *Leggi, bandi, provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani...* cit.

risultati hanno dato recentemente luogo ad una pubblicazione[2]. La scelta di condurre la ricerca sulle carte prodotte dalla Direzione generale di polizia si colloca dunque in un particolare contesto, quello di uno studio approfondito in continua evoluzione su archivi che sempre di più si sono rivelati specchio intrigante e spesso particolarmente efficace della società del tempo.

La polizia come istituzione per sua natura più di altre si inserisce nel tessuto sociale e nel quotidiano sia pubblico che privato, anche se naturalmente bisogna intendersi su ciò che è possibile trovare: non vi è propriamente testimonianza specifica di una tutela del patrimonio artistico così come essa viene oggi comunemente intesa. Nella documentazione di polizia la tutela del bene pubblico confina con quella del bene privato: le leggi di difesa di palazzi patrizi e storici, di ville e parchi, statue e fontane hanno, si, il loro riflesso nell'azione repressiva della polizia, ma solo in quanto eventuali danni (furti, danneggiamenti, attentati all'integrità del bene) colpiscono comunque delle proprietà private; in qualche caso, nella legislazione più avanzata, compare il riferimento al bene artistico come proprietà dello Stato[3].

---

[2] *La Direzione Generale di Polizia dello Stato pontificio: archivio del Protocollo Ordinario (1816-1870)*, I, *Inventario dei registri* a cura di M. CALZOLARI-E. GRANTALIANO, Roma, Archivio di Stato di Roma, 1977, (Scuola di archivistica paleografia e diplomatica, Studi e Strumenti 8).

[3] Cfr. codici e regolamenti dell'800. In particolare nel *Regolamento sui delitti e sulle pene* del 20 settembre 1832 si vedano gli artt. 270, «La distruzione, l'atterramento, la mutilazione o guasto di statue o altri monumenti pubblici, è punito con la detenzione dai due mesi ai tre anni, o con multa dagli scudi cinquanta agli scudi millecinquecento» – e 271 – «Se però si tratta di opere d'insigne artefice, e di molto pregio nella pubblica opinione, il colpevole è punito colla galera dai tre ai cinque anni, e colla multa di scudi cinquemila», in Archivio di Stato di Roma, d'ora in poi ASR, *Raccolta delle leggi e disposizioni di pubblica amministrazione nello Stato Pontificio*, V, Roma, Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, pp. 560-561; *Ibid.*, *Ordini riguardanti la conservazione e polizia delle pubbliche fontane soggette alla giurisdizione del Magistrato Romano*, p. 631; *Atti del sommo pontefice Pio IX felicemente regnante, Motu proprio sulla organizzazione del consiglio e senato di Roma e sue attribuzioni*, Titolo III, paragr. XIV, art. 66: «La sorveglianza e cura dei monumenti pubblici antichi e moderni, è raccomandata all'attività della Magistratura della città erede di questi gloriosi avanzi dei suoi maggiori, con dipendenza bensì dal Ministero superiore, essendo la loro conservazione di nazionale ed universale interesse», I, parte seconda, Roma 3 ottobre 1847, p.140; appare interessante anche il successivo art. 67, in cui si fa' riferimento alla tutela dei documenti e delle carte dell'archivio, anch'essa di competenza della magistratura: «Sarà anche affidato alla cura e sorveglianza della magistratura di Roma l'Archivio e deposito degli atti notari, o sia Urbano». (Si parla dell'archivio della città di Roma, ovviamente). Più tardi, con l'istituzione dei ministeri, nel relativo *Motu proprio*, tra le attribuzioni del nuovo Ministero del commercio, belle arti, industria ed agricoltura, all'art.40 si legge: «Appartiene a questo Ministero tutto ciò che guarda il favore e l'incremento del commercio, della industria e dell'agricoltura: non che la conservazione di monumenti di antichità, e le belle arti». E così prosegue all'art. 42: «Inoltre sopraintende 1) Agl'istituti di belle arti; 2) Alle antichità e monumenti pubblici»., *Ibid.*, tit.VI, 29 dicembre 1847, pp. 202-203; *Ibid.* «Regolamento

È sicuramente questa una delle principali differenze tra concezione antica del bene «pubblico» e concezione moderna.

Come tutti sappiamo, infatti, la sensibilità nei confronti del patrimonio artistico e culturale in senso «pubblico», con la valenza che attualmente gli è attribuita, è una conquista relativamente recente, appartiene allo Stato italiano unitario nei momenti successivi alla lotta per l'unificazione, soprattutto come coscienza collettiva del bene culturale quale patrimonio comune, connesso allo stesso concetto di identità nazionale.

Tuttavia i pontefici, con l'appoggio dei loro camerlenghi, tentano nel corso dei secoli di favorire il sorgere di una certa attenzione nei confronti del bene artistico e culturale inteso come bene pubblico, anche se in un senso naturalmente ben diverso da quello moderno. Tale tendenza si manifesta infatti soprattutto con l'emanazione di una serie di leggi – esiste una ricca letteratura in proposito – indirizzate a promuovere l'acquisto delle opere d'arte, dalle statue ai quadri, ai manoscritti, per completare ed ampliare il patrimonio artistico romano. Si può dire che sia questa la via principale per la quale passa non tanto il concetto della tutela del bene artistico in quanto bene pubblico, ma piuttosto quello dell'interesse per opere che, per essere espressione dell'ingegno umano, costituiscono patrimonio del principe e dello Stato e il cui possesso ne accresce il prestigio e l'importanza.

In questo senso appare particolarmente interessante una lettera del camerlengo cardinale Riario Sforza al segretario di Stato, in cui comunica che la Commissione consultiva di antichità e belle arti ha sancito con voto che gli antichi edifici sono stati sempre dalla legge riconosciuti di proprietà dello Stato, e non destinati al commercio dei privati. Il camerlengo si augura quindi che la Segreteria di Stato tenga conto di tale voto e «lasci l'amministrazione e la cura "dei monumenti" al ministero del camerlengato, come è stato sempre»[4]. La lettera è

organico, amministrativo disciplinale e penale per le Guardie di Pubblica Sicurezza nei dominii della Santa Sede», Titolo XI, «Delle funzioni abituali e del servizio ordinario dei picchetti», art. 171.22: «L'invigilare che gli edificii, e specialmente i monumenti di arte non sieno imbrattati né guasti», p. 327; *Ibid.*, «Regolamento di Polizia nei domini della Santa Sede», Disposizioni Generali art. 5: «L'azione della Polizia è generale e speciale. La prima consiste nella vigilanza abituale per la conservazione dell'ordine pubblico, per la tutela delle persone, e delle proprietà. L'altra consiste nella particolare vigilanza sulle persone, e sulla proprietà». 17 marzo 1850, p. 4.

Sempre nel '50, con la successiva riduzione dei ministeri a cinque, le competenze del Ministero del commercio, dell'agricoltura, industria, belle arti e lavori pubblici, così risultano definite: (il detto Ministero) (...) comprende tutto ciò che ha riguardo al favore ed incremento del commercio, della industria e della agricoltura: alla conservazione dei monumenti di antichità e belle arti, ed alla esecuzione dei pubblici lavori». *Ibid.*, p.621.

[4] ASR, *Ministero dell'interno*, rub. 48, b. 342.

accompagnata da una memoria per l'udienza papale, a mio avviso ricca di elementi interessanti. Conferma infatti da un lato il valore «pubblico» dei monumenti antichi, eredità del passato, come bene dello Stato, dall'altro ne rivendica la gestione al sovrano – il pontefice – e, per questi, al camerlengo.

La memoria contiene anche una sintesi esauriente ed orgogliosa dell'opera dei pontefici – e naturalmente dei camerlenghi – in materia di attenzione e tutela dei beni artistici, attraverso una citazione precisa e puntuale dei vari provvedimenti presi nel corso dei secoli. Chiara è la rivendicazione del valore pubblico dei monumenti, basata su una serie di motivazioni alcune delle quali è forse il caso di riportare. Il valore pubblico dei monumenti, anzi il loro essere *di pubblico diritto* deriva tra l'altro «(...) dall'essere edificati da un principe a spese del pubblico; dall'avere servito a uso pubblico; dall'essere donati o ricaduti al pubblico; dall'essere di presente di proprietà universale piuttosto che particolare di una città». E seguita:

> La cura poi di mantenerli dee spettare al sovrano per la ragione che egli solo come capo della nazione non solo succede in ciò che le spetta, ma ha i modi di rivendicare quello che possa esserle tolto dai privati. E pei monumenti antichi in particolare sono necessarie due cose senza le quali i monumenti stessi vengono distrutti o venduti agli stranieri con danno gravissimo della città e della nazione cui appartengono. E la prima e più importante si è il metterli sotto leggi proibitive che ne vietino la distruzione; la seconda che abbiano un fondo fisso per procurare il ristauro. E sì l'una che l'altra di queste due cose non può che emanare dal principe o da' suoi ministri.

Rilevante la modernità dei concetti espressi, insieme all'attenzione prestata all'aspetto economico, con la previsione di uno stanziamento fisso di denaro che è indispensabile per garantire la buona conservazione e il restauro delle opere d'arte. Poi così prosegue:

> E, perché non tutti i monumenti sono sull'area del pubblico, o sono conosciuti, ma altri stanno sotterra, altri stanno in terreno privato, è più che mai necessaria la legge e l'autorità sovrana per obbligare coloro che gli scavano a manifestarli e non guastarli senza che alcuno il sappia e per tenere in debito gli altri a non demolirli nei loro fondi per farne guadagno. Il che oltre la legge non può ottenersi (...) e senza i ministri che facciano osservare la legge stessa. La quale deve essere generale per tutti i sudditi dello stato senza eccezione, non può confondersi coi regolamenti particolari di una città.

La citazione forse è un po' lunga, ma questo documento sembra toccare tutti gli aspetti nei quali deve manifestarsi la pubblica tutela dei beni artistici. Siamo sul piano di quella affermazione di una centralità dell'azione governativa che, tramontato il periodo francese, passa attraverso la riorganizzazione amministrativa e che dopo il 1815 tenta faticosamente di emergere anche nello Stato

pontificio. Nella sua lunga ed efficace enumerazione delle leggi e dei provvedimenti in favore dei beni artistici, a partire da quelli degli imperatori romani, il cardinale Riario Sforza cita il chirografo di Pio VII del 1 ottobre 1802, che attribuisce al camerlengo «in figura di supremo ed indipendente magistrato, ... la giurisdizione vigilanza e presidenza sopra le antichità sagre e profane (...)», e anche l'editto Pacca. Il card. Riario riconosce il contributo offerto dai francesi in materia di tutela, ma non tralascia di sottolineare la ben più vasta portata, a suo dire, dell'impegno in questo senso dimostrato dai pontefici.

In seguito, già nei primi anni dell'800 l'interesse per le opere d'arte e il concetto di una loro tutela s'inquadra nella più vasta e generale politica di riorganizzazione amministrativa dello Stato ecclesiastico, uscito dal periodo napoleonico e chiamato a confrontarsi con la stessa eredità francese. È noto che se la Restaurazione dopo il congresso di Vienna punta, sul piano strettamente politico, ad un ritorno all'*Ancien Régime*, sul piano amministrativo invece ne ingloba numerosi contenuti grazie soprattutto all'intelligente e avveduta politica del cardinale Ercole Consalvi.

In tale quadro, pur nella consapevolezza dell'esistenza di altri filoni di ricerca, noti e sicuramente più ricchi di informazioni, l'immagine che emerge dallo studio dei fondi di Polizia è ugualmente interessante e stimolante proprio per la sua peculiarità e per la ulteriore decifrazione di un ruolo e di una presenza che questa istituzione, figlia della Restaurazione ed emanazione diretta della Segreteria di Stato, comunque garantiva in materia di tutela del bene, sia pubblico che privato, anche se in un senso ed in un contesto completamente diversi da quelli attuali.

Non solo: pian piano anche in questo ambito specifico si è venuto configurando sempre di più un particolare ruolo dell'istituzione-polizia che ha dato poi origine alla nascita di quelli che sono in senso moderno i vari nuclei delle forze dell'ordine addetti alla tutela del patrimonio artistico nazionale e alla repressione di quella specifica forma di criminalità diretta ad alterarne in qualsiasi modo l'integrità.

Più ricco ed interessante appare il filone di ricerca sull'azione repressiva vera e propria esercitata dalla Polizia: in questo campo le testimonianze sono numerose e diversificate. Seguire un'indagine per il recupero, ad esempio, di una serie di oggetti d'arte rubati significa inoltrarsi all'interno di un percorso in cui l'attività di ricerca non si ferma all'assunzione di informazioni sul semplice evento del furto, ma così come potrebbe avvenire anche oggi, nei nostri tempi, si passano al vaglio un'infinità di aspetti in qualche misura collegati all'evento medesimo; si controlla la regolarità degli eventuali permessi di acquisizione dei beni in oggetto, la regolarità della loro provenienza, i vari pas-

Ma attenzione: il controllo non va inteso semplicemente in senso repressivo – come era stato nel passato regime, in cui le compagnie dei birri non si distinguevano per i contenuti socialmente utili ed eticamente rispettabili della loro azione – ma anche in quanto controprova visibile di una presenza dello Stato in costante sviluppo. Non è qui il caso di approfondire ulteriormente tali importanti aspetti strutturali della nuova istituzione ma certo dall'esame delle relazioni e dei carteggi che precedono l'istituzione ufficiale della Polizia e delle numerose leggi del periodo iniziale della sua attività emerge il senso di un importante mutamento, di un salto di qualità che almeno nelle intenzioni tende a stabilire un nuovo rapporto tra il cittadino e lo Stato[9].

È in questo stesso quadro che nel campo della tutela dei beni artistici ritorna il concetto già settecentesco del bene artistico come bene dello Stato e si tende a riconfermare il valore del patrimonio artistico come patrimonio nazionale, espresso anche nella creazione dei musei. Numerose relazioni svolte in sede di convegno lo hanno ribadito ed è anche quanto si coglie, per fermarci all'800, nei primi due importantissimi esempi di legislazione diretti alla tutela dei beni e monumenti artistici, quali il chirografo di Pio VII nel 1802 e l'editto di Bartolomeo Pacca nel 1820, con il successivo regolamento del '21[10].

Tra queste due date si colloca una serie di eventi storici di capitale importanza: il periodo della dominazione francese e la relativa attività di tutela nei confronti del patrimonio artistico; la successiva caduta di Napoleone, accompagnata da conflitti devastanti per l'Europa e l'Italia; il congresso di Vienna, la Restaurazione e il confronto politico-istituzionale, ma anche sociale, con alcune trasformazioni talmente traumatiche da rischiare di mettere in discussione l'intero sistema di valori in precedenza esistente. Dopo il congresso di Vienna lo Stato pontificio, sotto l'impulso dell'azione esercitata dal Consalvi, di nuovo alla Segreteria di Stato nel momento della maggiore difficoltà, riprende quel cammino verso la riorganizzazione amministrativa che già si era tentato di intraprendere con la costituzione *Post Diuturnas*, emanata il 30 ottobre 1800 e mai applicata[11].

In questo stesso periodo tra gli altri campi di attività, si sviluppa anche l'opera della Segreteria di Stato tendente al recupero delle opere d'arte sottratte allo Stato ecclesiastico nel corso della dominazione francese, e se ne preve-

---

[9] Ad es. in ASR, *Miscellanea della Soprintendenza*, cass. 3. Si veda inoltre a questo proposito E. GRANTALIANO, *Spirito pubblico...* cit.

[10] I tre provvedimenti sono riportati in *Leggi, bandi...* cit, alle pp. 110-125, 130-145, 146-151.

[11] ASR, *Bullarii Romani Continuatio,* XI, Roma, Stamperia della R.C.A., 1846, pp. 48-75.

de per la prima volta un'adeguata tutela anche in termini di legge. L'attività di controllo era già in qualche modo prefigurata nel chirografo di Pio VII, come è noto largamente ispirato da Antonio Canova; per assicurare la cura dei monumenti antichi e dei beni artistici occorrono infatti tre elementi, e cioè «chi faccia la legge, chi sappia applicarla e dare il giudizio, e chi sappia vegliare all'osservanza dell'una e degli altri». A parte l'estrema attualità dei concetti espressi, sembra proprio che in particolare l'ultimo punto getti le basi per giustificare e spiegare la futura attività di sorveglianza della Polizia.

Più tardi, cessata la dominazione francese e ripristinato il governo pontificio, con l'editto del 7 aprile 1820 si nomina la Commissione generale di antichità e belle arti, ordinata e regolamentata per legge, supportata poco dopo dall'istituzione delle Commissioni ausiliarie e presieduta da Carlo Fea, che resterà in carica per un periodo lunghissimo[12].

Nella legge istitutiva della Direzione generale di polizia non compare il riferimento specifico alla tutela dei beni artistici e dei monumenti storici: la tutela in generale, in quanto compito e funzione sua peculiare, è inglobata nell'attività di vigilanza e di controllo comunque esercitata dalla Polizia nei confronti della vita pubblica e sociale (e talvolta anche privata) della popolazione. È questa una costante che ricorre in tutta la normativa di polizia. La competenza nell'ambito della vigilanza e del controllo, inserita nel contesto della sicurezza pubblica, è generale, ma la funzione, vale a dire la sua applicazione concreta, si esplica a livello locale o municipale. È fondamentale comprendere la distinzione. È per questo motivo che le norme specifiche concernenti l'azione di tutela dei beni artistici o di ciò che in qualche modo vi è connesso – valori, oggetti d'arte ed altro – si ritrovano nei regolamenti della polizia provinciale o municipale, oppure nei regolamenti riferiti a corpi specifici, come più tardi quello delle guardie di Pubblica sicurezza, istituito nel '50[13].

La Polizia generale riveste una funzione di raccordo con le Polizie provinciali con le quali è in costante relazione. Tuttavia pure se le competenze in materia di tutela dei beni artistici non sono chiaramente esplicitate nella normativa riguardante la Polizia generale, soprattutto nelle prime articolazioni dell'ufficio, come i regolamenti dello stesso anno d'istituzione, il 1816, e poi nel successivo regolamento del 1817, a saper leggere si possono cogliere spunti interessanti.

---

[12] *Leggi, bandi...* cit., pp. 130-145. Si veda anche A.M. Corbo, *Le Commissioni Ausiliarie di Belle Arti nello Stato Pontificio dal 1821 al 1848,* Roma, pp. 433-446.

[13] Si veda alla n. 3 «Regolamento organico amministrativo disciplinale e penale delle Guardie di Pubblica sicurezza» in particolare art. 22 cit.

Senza qui soffermarsi sull'evoluzione degli uffici di polizia, trattata in altra sede[14], dall'esame della prima suddivisione in quattro Dipartimenti emerge che tra le competenze del quarto Dipartimento – Polizia amministrativa – rientrano il controllo sui casi d'incendio e altre calamità e la vigilanza sui luoghi pubblici[15]. Si comprende che all'interno di tale aspetto è possibile includerne altri riferibili alla tutela dell'ambiente nel suo complesso, estesa persino ai boschi, in un significato singolarmente avanzato per i tempi. Non solo: la tutela include la sorveglianza sui teatri e sugli edifici pubblici: anche se non direttamente esplicitato, il discorso può essere esteso ai monumenti pubblici e artistici. Per andare nello specifico occorre, come si è detto, riferirsi alla legislazione locale.

Esiste un testo interessantissimo, da me già citato in altre occasioni[16], che contiene una serie di temi ricorrenti in tutta la successiva legislazione, e quindi nell'azione, della Polizia pontificia. Si tratta delle *Istruzioni declaratorie del Piano della Polizia provinciale*, sempre in data 1816, conosciuto in varie copie, una delle quali reperita all'interno della così detta *Miscellanea di Carte Politiche e Riservate* presso l'Archivio di Stato di Roma. Tale testo rappresenta una delle prime esplicitazioni, forse la più chiara, del ruolo di sorveglianza istituzionalmente esercitato dalla Polizia nel campo che qui ci interessa. Si trova all'interno dell'art. 11, che inizialmente, tra una serie di aspetti della vita sociale e relazionale da tenere sotto controllo, afferma: [i funzionari di polizia] «Porteranno la loro particolare attenzione (...) sulla conservazione de' pubblici monumenti, Fontane, Strade, ed altro, che fa parte dell'abbellimento della Comune, anche all'oggetto che non sieno deturpate». E di seguito aggiunge che i funzionari presteranno attenzione anche «(...) sulla polizia delle strade interne della Comune, la quale influisce essenzialmente alla conservazione della buon'aria respirabile»[17]. Questo duplice aspetto, la tutela dei monumenti artistici, segnale di civiltà per una popolazione, e la vigilanza sulle condizioni igieniche delle strade, fattore importante per la vivibilità dell'ambiente, si ritroverà quasi sempre nelle carte di polizia. Se entrambi gli aspetti in senso culturale possono essere stati mediati dalle idee dell'illuminismo, la cura e l'attenzione per le condizioni ambientali unita alla sorveglianza sullo stato e sulla sicurezza dei monumenti pubblici e dei beni artistici rientra nel preciso contesto in cui si svolge la vita sociale dei

[14] Tra l'altro in *La Direzione Generale di Polizia...* cit.

[15] *Ibidem*, p. 128.

[16] E. GRANTALIANO, *Spirito pubblico...* cit. *passim*.

[17] ASR, «Istruzioni declaratorie del piano della Polizia provinciale» in *Miscellanea di Carte Politiche e Riservate*, b. 45, fasc. 1580-1621.

cittadini e nel quale di conseguenza si esplica l'azione di tutela e di controllo esercitata dalla Polizia. È interessante sottolineare che il concetto è ripreso anche nel più tardo *Regolamento dei delitti e delle pene* del 1832, all'art. 272, collocato immediatamente dopo quello in cui si afferma la tutela dei monumenti pubblici ed artistici, e che così recita: «Chi danneggia gli acquedotti, fontane, serbatoi di acque, o corrompe le acque destinate all'uso pubblico, è punito colla detenzione dai due mesi ai tre anni»[18].

Negli anni successivi l'area delle competenze della Direzione generale di polizia è chiarita ulteriormente dall'esame della normativa – alquanto scarsa e soprattutto da intendersi in senso prettamente restrittivo sotto i pontificati di Leone XII e di Pio VIII (1820-1830 c.), molto più ampia ed articolata con Gregorio XVI (1830-1846 c.) – ma soprattutto dal confronto tra i due titolari di classificazione delle materie rispettivamente del 1820 e, con un salto cronologico notevole, del 1834, il primo ricostruito direttamente attraverso il contemporaneo carteggio di Polizia, il secondo reperito nell'archivio della Segreteria per gli affari di Stato interni[19].

L'elaborazione di titolari di classificazione delle materie di competenza della Polizia rientra naturalmente nel generale progetto di riorganizzazione dell'ufficio, che pur con alterne vicende, assume sempre maggiore importanza. In particolare nel 1834 la riorganizzazione assume caratteri ben definiti e l'arco delle competenze, in precedenza ridotto, si amplia nuovamente. Viene prodotto anche un Regolamento organico ed interno per la Direzione generale di polizia, di notevole rilevanza anche se per un Regolamento ufficiale della Direzione generale di polizia bisognerà attendere il 1850. Contestualmente alla crescita d'importanza dell'istituzione, aumenta anche la produzione di carteggi e pratiche, cioè la documentazione di riferimento agli affari trattati e seguiti nel corso dell'attività ordinaria di Polizia. Dall'esame di entrambi i titolari, ma soprattutto di quello del '34, diviso in sette sezioni articolate a loro volta in rubriche, risulta che nella sezione «Polizia Amministrativa» rientrano le rubriche Scienze ed Arti, Stabilimenti pubblici e, più dettagliatamente nel caso del '34, Accademie e società, Belle arti, Scienza e letteratura, Ponti e acque e strade, Stabilimenti pubblici e privati, in un quadro d'insieme che le accomuna tutte e ne unifica le relative competenze.

Proprio da questa visione unitaria emerge ancor più chiaramente il senso fondamentale dell'azione di polizia, secondo la naturale sequenza tutela (del bene

[18] ASR, *Regolamento...* cit. in *Raccolta*, V, cit.

[19] ASR, *Segreteria di Stato, Ministero dell'interno*, b. 1114. Entrambi i titolari sono pubblicati in *La Direzione Generale di Polizia...* cit., pp. 20-23.

artistico e pubblico come del bene privato) – controllo (del rispetto delle leggi) – repressione (nel caso si trasgredisca). Se vi è tutela del monumento storico o del bene artistico, vi è nell'ambito di una azione di tutela che è generale e riferita alla vita pubblica nel suo insieme, sempre nel già ricordato quadro storico-politico in cui si tenta faticosamente di far emergere un concetto del senso e della centralità dello Stato, il cui principale compito è garantire la sicurezza pubblica.

Un'affermazione esplicita di norme che prevedono l'intervento della Polizia in materia di difesa dei beni artistici si trova nell'editto dell'11 dicembre 1832, sulla conservazione e pulizia delle pubbliche fontane soggette alla giurisdizione del Magistrato romano. Anche nell'editto e nel successivo Regolamento sui delitti e sulle pene, in data 20 settembre 1832, si prevedono sanzioni per chiunque attenti all'integrità di beni e monumenti pubblici: implicito e naturale è in questo caso il contributo della Polizia[20].

A questo proposito, per passare all'illustrazione di qualche esempio, vorrei citare un preciso riscontro documentario, tratto proprio dall'archivio della Direzione generale di polizia, che a mio avviso, anche per le istituzioni e le autorità coinvolte, presenta caratteri di notevole interesse.

La pratica, degli anni '50, riguarda una pubblica ordinanza inviata dal Ministero del commercio al ministro di Polizia, che rivendica la consegna alla magistratura romana dei monumenti antichi di Roma e *suo Territorio*, riservandone la sorveglianza allo stesso Ministero[21]. In questi anni, dopo il pontificato di Gregorio XVI, il cui regno, pur considerato tendenzialmente reazionario aveva permesso di avviare alcune importanti trasformazioni, come la creazione di una Segreteria per gli affari di Stato Interni accanto alla Segreteria di Stato propriamente detta[22], il quadro politico-istituzionale dello Stato pontificio si è nuovamente modificato. Pio IX nel 1848 da' luogo all'istituzione dei ministeri, prima nove, in seguito ridotti a cinque, in sostituzione della maggior parte delle antiche magistrature. Il Ministero del commercio assomma in sé le competenze dei lavori pubblici, industria, commercio, pubblica istruzione e belle arti, ereditate dal Camerlengato; nel '48 è istituito tra gli altri anche il Ministero di polizia[23]. Per circa due anni pertanto la denominazione classica di *Direzione Generale di Polizia* scompare, per poi ricomparire dal '50 in poi, ad indicare l'ufficio come struttura saldamente inserita nel Ministero dell'interno[24].

---

[20] Per questi riferimenti si veda la n. 3.

[21] ASR, *Direzione generale di polizia, Protocollo Ordinario*, b. 72.

[22] ASR, *Raccolta*... cit., V, 1831-1833, pp. 22-29.

[23] ASR, *Atti del sommo pontefice Pio IX*... cit., 1847, *Motu proprio* tit. IX, pp. 204-205.

[24] ASR, *Ibid.*, 1850, Editto sull'ordinamento dei Ministeri, cap. III. sez. I paragr. 21, p. 617.

Un secondo documento, proveniente dal Ministero delle armi e diretto sempre al ministro di Polizia, garantisce l'invio di due veterani in qualità di piantoni a guardia della fontana del Gianicolo, per impedire che sia soggetta ad atti vandalici. Si precisa inoltre che «(...) saranno presi accordi con la Direzione Generale di polizia per la parte che la riguarda», e cioè ovviamente quella di impedire, e se del caso perseguire, gli eventuali, temuti vandalismi[25].

Si vede chiaramente, esaminando il tenore delle pratiche e la loro impostazione, che gli organi istituzionali citati agiscono di concerto, e che l'azione della Polizia, in questo caso con precise finalità repressive, si svolge d'ufficio, appunto *per la parte che la riguarda*.

Negli anni a venire e dopo le trasformazioni istituzionali cui si è fatto cenno, nel «Regolamento di Polizia ne' domini della Santa Sede» emanato il 17 marzo 1850 non vi è, come si è detto, menzione specifica della tutela dei monumenti e dei beni artistici, mentre il riferimento compare in modo preciso nel «Regolamento organico amministrativo disciplinare e penale per le Guardie di Pubblica Sicurezza», di poco precedente[26].

Tutta la normativa di Polizia, di cui io ho qui dato solo una scelta limitata, si muove lungo queste direttrici.

Rispetto poi all'intervento concreto ed immediato della Polizia nei vari casi di reati contro l'integrità dei monumenti e delle opere d'arte, articolato variamente nella denuncia e nell'arresto dei vandali o dei ladri di reperti archeologici o di oggetti d'arte, l'esito successivo degli eventi può essere seguito forse più agevolmente nelle carte prodotte dalle istituzioni giudiziarie, come gli archivi dei tribunali. Estendere però la ricerca anche alla documentazione giudiziaria avrebbe comportato una dilatazione eccessiva del presente contributo, rispetto all'assunto iniziale e ai limiti che mi ero imposta.

È per tale motivo che per concludere vorrei esaminare un altro aspetto fondamentale del controllo esercitato dalla Polizia, quello rivolto alla vita e ai comportamenti delle persone preposte alla gestione del patrimonio artistico, o che aspirano ad ottenerla, frequentando gli ambienti artistici e muovendosi spesso assai vicino ai luoghi del potere.

Si tratta di un aspetto specifico e talmente vasto che, per i già detti limiti della ricerca, mi è possibile solo accennarlo brevemente, corredandolo di un solo esempio, dettagliatissimo.

Si tratta di una lunga e minuziosa indagine svolta a carico del pittore Filippo Agricola, aspirante alla carica di sotto ispettore nella Commissione di

[25] ASR, *Direzione generale di polizia...* cit., b. 72 cit.

[26] Si veda la n. 3.

antichità e belle arti, accanto al Camuccini. Nella voluminosa pratica di Polizia che lo riguarda si sottopone a verifica strettissima tutta la vita pubblica e privata del «nominato in oggetto» – secondo una delle formule del linguaggio poliziesco – gli studi effettuati, le abitudini, soprattutto le frequentazioni. La conclusione dell'indagine porterà comunque a negare l'autorizzazione richiesta per ricoprire la carica. Le ragioni non sono chiaramente esplicitate, ma si evincono dal contenuto generale del carteggio: le informazioni ottenute rispetto all'insieme dei comportamenti dell'artista non sono state ritenute sufficientemente valide per garantirne l'affidabilità in una carica pubblica[27]. Il caso è del 1829, ed è archiviato con l'intestazione *riservato*.

Tra i documenti selezionati risultano molto interessanti le carte processuali riguardanti il caso dei fratelli Mengacci, «in merito alla iscrizione in marmo contenente alcuni fasti consolari rinvenuta a Porto D'Anzio», accusati di occultamento dei reperti al fine di venderli clandestinamente[28].

Un ultimo esempio significativo per illustrare nei suoi vari aspetti l'attività di controllo della Polizia è rappresentato dalla testimonianza di un'indagine, contenuta sempre tra le carte del Ministero dell'interno, che segue una complessa vicenda di opere d'arte rubate, tra cui alcuni quadri attribuiti a celebri artisti quali Guido Reni e il Domenichino, ma più probabilmente degli abili falsi.

La Polizia ne segue le tracce ed il percorso in diverse città come Bologna e Venezia; tra segnalazioni e scambi di lettere tra le diverse autorità la vicenda approda a Parigi, dove la presenza dei quadri è comunicata al Ministro dell'interno e polizia, per poi giungere in Svizzera, apparentemente il luogo di destinazione degli oggetti trafugati, offerti in vendita a sessantamila franchi francesi da un sedicente ingegnere Redoval, «che dicesi italiano»[29].

Leggendo queste pratiche e confrontandole con diverse tipologie di documentazione, non sembra esserci apparentemente traccia di un particolare interesse da parte della media della popolazione in rapporto al controllo esercitato dalla Polizia in materia di tutela dei monumenti pubblici. Non sono registrate emozioni collegate alla notizia di danneggiamenti o furti di opere d'arte, o plauso all'opera di difesa eventualmente svolta rispetto all'arte: sembra in realtà rafforzarsi l'idea che l'azione di polizia in questo senso sia da un lato interpretata dal popolo nel quadro delle normali funzioni esercitate, dall'altro, come all'inizio si è affermato, vissuta nell'aspetto intimidatorio e repressivo.

---

[27] ASR, *Ministero dell'interno*, rub. 48, b. 342.

[28] *Ibid.*

[29] *Ibid*, rub. 49.

La valutazione può solo in parte mutare se si fa' riferimento agli ambienti e ai ceti più elevati e culturalmente più preparati.

Vi è inoltre un'ulteriore considerazione da fare. In rapporto alla cultura giuridica, privilegiare il valore punitivo – repressivo, a scapito del significato preventivo, è peraltro un aspetto che caratterizza in genere tutta la normativa dello Stato pontificio, non solo quella di polizia. Per rendersene conto è sufficiente leggere con attenzione, e compararli tra loro, i regolamenti e gli editti ottocenteschi – perché è di tale periodo che qui si tratta – a cominciare dal più volte ricordato Regolamento dei delitti e delle pene del 1832, e in genere tutti gli esempi di legislazione più rilevanti. Pertanto, in quest'ottica, l'elemento di maggiore interesse che caratterizza i limitati esempi di documentazione da me citati è costituito dall'esemplificazione dei rapporti e delle relazioni tra le varie autorità, a dimostrazione dell'utilità di quel sistema informativo sul quale principalmente si basava l'azione di Polizia. Tale sistema, basato sull'esigenza di controllo e sorveglianza, come sul compito istituzionale di tutelare la sicurezza pubblica, troverà di lì a poco la sua maggiore codificazione ufficiale con il regolamento del 1850, cui già si è fatto cenno. Il regolamento, prodotto nell'ambito della Commissione governativa di Stato istituita da Pio IX dopo la Repubblica romana del '48-'49, resterà fondamentalmente il principale e più efficace esempio della normativa di Polizia: sino al 1870.

Pubblicazioni degli Archivi di Stato

L'Ufficio centrale per i beni archivistici, Divisione studi e pubblicazioni, cura l'edizione di un periodico (Rassegna degli Archivi di Stato), di cinque collane (Strumenti, Saggi, Fonti, Sussidi, Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato) e di volumi fuori collana. Tali pubblicazioni sono in vendita presso l'Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato.

Altre opere vengono affidate a editori privati.

Il catalogo completo delle pubblicazioni è disponibile presso la Divisione studi e pubblicazioni dell'Ufficio centrale per i beni archivistici, via Palestro 11 - 00185 Roma.

«RASSEGNA DEGLI ARCHIVI DI STATO»

Rivista quadrimestrale dell'Amministrazione degli Archivi di Stato. Nata nel 1941 come «Notizie degli Archivi di Stato», ha assunto l'attuale denominazione nel 1955.

L'ultimo fascicolo pubblicato è il n. LVIII/1 (gennaio – aprile 1998).

STRUMENTI

CXXVI. FONDAZIONE DI STUDI STORICI FILIPPO TURATI - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO, DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, *Archivio Rodolfo Mondolfo. Inventari*, a cura di STEFANO VITALI e PIERO GIORDANETTI, Roma 1996, pp. 750, L. 34.000.

CXXVII. UNIONE ITALIANA DELLE CAMERE DI COMMERCIO INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA, *Guida agli archivi storici delle Camere di commercio italiane*, a cura di ELISABETTA BIDISCHINI e LEONARDO MUSCI, Roma 1996, pp. XLII, 194, tavv. 18, L. 21.000.

CXXVIII. *Gli Archivi Pallavicini di Genova.* II. *Archivi aggregati. Inventario,* a cura di MARCO BOLOGNA, Roma 1996, pp. XII, 476, L. 37.000.

CXXIX. ROBERTO MARINELLI, *Memoria di provincia. La formazione dell'Archivio di Stato di Rieti e le fonti storiche della regione sabina*, Roma 1996, pp. 316, tavv. 55, L. 18.000.

CXXX. ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE, *Imperiale e real corte. Inventario,* a cura di CONCETTA GIAMBLANCO e PIERO MARCHI, Roma 1997, pp. VIII, 532, tavv. 22, L. 36.000.

CXXXI. *Fonti per la storia del brigantaggio postunitario conservate nell'Archivio centrale dello Stato. Tribunali militari straordinari. Inventario,* a cura di LORETTA DE FELICE, Roma 1998, pp. XX, 612, L. 45.000.

CXXXII. ISTITUTO STORICO DELLA RESISTENZA IN TOSCANA, *Archivio Gaetano Salvemini,* I, *Manoscritti e materiali di lavoro. Inventario,* a cura di STEFANO VITALI, Roma 1998, pp. 858, L. 65.000.

CXXXIII. *Archivi di famiglie e di persone. Materiali per una guida*, II, *Lombardia-Sicilia*, a cura di GIOVANNI PESIRI, MICAELA PROCACCIA, IRMA PAOLA TASCINI, LAURA VALLONE, coordinamento di GABRIELLA DE LONGIS CRISTALDI, Roma 1998, pp. XVIII, 404, L. 36.000.

CXXXIV. ARCHIVIO DI STATO DI PISTOIA, *Archivio di Gabinetto della Sottoprefettura poi Prefettura di Pistoia (1861-1944). Inventario,* a cura di PAOLO FRANZESE, Roma 1998, pp. X, 350, L. 17.000.

CXXXV. *Gli archivi del Centro ricerche Giuseppe Di Vittorio. Inventari,* a cura di SANDRA BARRESI e ANGELA GANDOLFI, Roma 1998, pp. X, 454, L. 37.000.

CXXXVI. ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *L'archivio del Genio civile di Roma. Inventario*, a cura di RAFFAELE SANTORO, Roma 1998, pp. 462, L. 41.000.

CXXXVII. *Fra Toscana e Boemia. Le carte di Ferdinando III e di Leopoldo II nell'Archivio di Stato di Praga. Inventario,* a cura di STEFANO VITALI e CARLO VIVOLI, Roma 1999, pp. XXII, 358.

CXXXVIII. *Inventario dell'archivio della Curia diocesana di Prato*, a cura di LAURA BANDINI e RENZO FANTAPPIÈ, Roma 1999, pp. 450.

CXXXIX. *Guida alle fonti per la storia del brigantaggio postunitario conservate negli Archivi di Stato*, Roma 1999.

CXL. *I manifesti della Federazione milanese del Partito comunista italiano (1956-1984). Inventario*, a cura di STEFANO TWARDZIK, Roma 1999, pp. 350, L. 21.000.

SAGGI

37. *Fonti archivistiche e ricerca demografica. Atti del convegno internazionale, Trieste, 23-26 aprile 1990*, Roma 1996, tomi 2, pp. 1.498, L. 70.000.
38. *Fonti e problemi della politica coloniale italiana. Atti del convegno, Taormina - Messina, 23-29 ottobre 1989*, Roma 1996, tomi 2, pp. 1.278, L. 78.000.
39. *Gli archivi dei partiti politici. Atti dei seminari di Roma, 30 giugno 1994, e di Perugia, 25-26 ottobre 1994*, Roma 1996, pp. 420, L. 23.000.
40. *Gli standard per la descrizione degli archivi europei: esperienze e proposte. Atti del seminario internazionale, San Miniato, 31 agosto - 2 settembre 1994*, Roma 1996, pp. 462, L. 19.000.
41. *Principi e città alla fine del medioevo*, a cura di SERGIO GENSINI, Roma 1996, pp. X, 476, L. 65.000[1].

[1] Il volume, coedito con il Centro di studi sulla civiltà del tardo Medioevo, è in vendita presso Pacini editore, via Gherardesca, 56014 OSPEDALETTO.

42. NICO RANDERAAD, *Autorità in cerca di autonomia. I prefetti nell'Italia liberale*, prefazione di GUIDO MELIS, Roma 1997, pp. 314, L. 11.000.
43. *Ombre e luci della Restaurazione. Trasformazioni e continuità istituzionali nei territori del Regno di Sardegna. Atti del convegno, Torino, 21-24 ottobre 1991*, Roma 1997, pp. 782, illustrazioni, L 50.000.
44. *Le commende dell'Ordine di S. Stefano. Atti del convegno di studi, Pisa, 10-11 maggio 1991,* Roma 1997, pp. 204, L. 17.000.
45. *Il futuro della memoria. Atti del convegno internazionale di studi sugli archivi di famiglie e di persone, Capri, 9-13 settembre 1991,* Roma 1997, tomi 2, pp. 850, L. 53.000.
46. *Per la storiografia italiana del XXI secolo. Seminario sul progetto di censimento sistematico degli archivi di deposito dei ministeri realizzato dall'Archivio centrale dello Stato, Roma, 20 aprile 1995,* Roma 1998, pp. 232, L. 16.000.
47. *Italia judaica. «Gli ebrei nello Stato pontificio fino al Ghetto (1555)». Atti del VI Convegno internazionale, Tel Aviv, 18-22 giugno 1995*, Roma 1998, illustrazioni, pp. 308, L. 21.000.
48. *Per la storia del Mezzogiorno medievale e moderno. Studi in memoria di Jole Mazzoleni,* Roma 1998, tomi 2, pp. XVIII, 1.032, L. 64.000.
49. *Le società di mutuo soccorso italiane e i loro archivi. Atti del seminario di studio, Spoleto, 8-10 novembre 1995*, Roma 1999, pp. 344, L. 14.000.
50. *Conferenza nazionale degli archivi, Roma, Archivio centrale dello Stato, 1-3 luglio 1998*, Roma 1999, pp. 640.
51. *Fonti per la storia dell'architettura. Atti del convegno internazionale di studi, Reggio Emilia, 4-8 ottobre 1993,* Roma 1999 (in corso di stampa).
52. SANDRO TIBERINI, *Le signorie rurali nell'Umbria settentrionale. Perugia e Gubbio, secc. XI-XIII*, Roma 1999, pp. XLIV,338.
53. *Archivi sonori. Atti dei seminari di Vercelli (22 gennaio 1993), Bologna (22-23 settembre 1994), Milano (7 marzo 1995)*, Roma 1999, pp. 292.
54. LAURETTA CARBONE, *Economia e fiscalità ad Arezzo in epoca moderna. Conflitti e complicità tra centro e periferia nella Toscana dei Medici 1530-1737*, Roma 1999, pp. 336.

FONTI

XXIII. *I* Libri Iurium *della Repubblica di Genova*, I/2, a cura di DINO PUNCUH, Roma 1996, pp. XIV, 574, L. 41.000.

XXIV. *Lettere di Ernesto Buonaiuti ad Arturo Carlo Jemolo 1921-1941*, a cura di CARLO FANTAPPIÈ, introduzione di FRANCESCO MARGIOTTA BROGLIO, Roma 1997, pp. 300, L. 40.000.

XXV. IACOPO AMMANNATI PICCOLOMINI, *Lettere (1444-1479)*, a cura di PAOLO CHERUBINI, Roma 1997, tomi 3, pp. VI, 2.408, illustrazioni, L. 222.000.

XXVI. UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI – NACZELNA DYREKCJA ARCHIWÓW PANSTWOWYCH, *Documenti per la storia delle relazioni italo-polacche (1918-1940) / Dokumenty dotyczace historii stosunków polsko-wloskich (1918-1940 r.)*, a cura di – opracowane przez MARIAPINA DI SIMONE, NELLA ERAMO, ANTONIO FIORI, JERZY STOCH, Roma 1998, tomi 2, pp. XXVIII, 1.616, L. 165.000.

XXVII. *I* Libri Iurium *della Repubblica di Genova*, I/3, a cura di DINO PUNCUH, Roma 1998, pp. XIV, 612, L. 36.000.

XXVIII. *I* Libri Iurium *della Repubblica di Genova*, I/4, a cura di SABINA DELLACASA, Roma 1998, pp. XXX, 612, L. 30.000.

SUSSIDI

8. UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI, *Le fonti archivistiche. Catalogo delle guide e degli inventari editi (1861-1991)*, a cura di MARIA TERESA PIANO MORTARI e ISOTTA SCANDALIATO CICIANI, introduzione e indice dei fondi di PAOLA CARUCCI, Roma 1995, pp. 538, L. 49.000.
9. *Riconoscimenti di predicati italiani e di titoli nobiliari pontifici nella Repubblica Italiana*, repertorio a cura di WALTER PAGNOTTA, Roma 1997, pp. 354, L. 29.000.
10. HARRY BRESSLAU, *Manuale di diplomatica per la Germania e l'Italia*, traduzione di ANNA MARIA VOCI-ROTH, sotto gli auspici della ASSOCIAZIONE ITALIANA DEI PALEOGRAFI E DIPLOMATISTI, Roma 1998, pp. LXXXVI, 1.424, L. 73.000.
11. GIACOMO C. BASCAPÈ, MARCELLO DEL PIAZZO, con la cooperazione di LUIGI BORGIA, *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata, medievale e moderna*, Roma 1999, pp. XVI, 1.064, illustrazioni e tavole [ristampa].

QUADERNI DELLA «RASSEGNA DEGLI ARCHIVI DI STATO»

77. *Il «Sommario de' magistrati di Firenze» di ser Giovanni Maria Cecchi (1562). Per una storia istituzionale dello Stato fiorentino*, a cura di ARNALDO D'ADDARIO, Roma 1996, pp. 118, L. 10.000.
78. *Gli archivi economici a Roma. Fonti e ricerche. Atti della giornata di studio, Roma, 14 dicembre 1993*, Roma 1997, pp. 144, L. 8.000.
79. *Fonti per la storia del movimento sindacale in Italia. Atti del convegno, Roma, 16-17 marzo 1995*, Roma 1997, pp. 182, L. 10.000.

80. *Monumenti e oggetti d'arte. Il patrimonio artistico delle corporazioni religiose soppresse tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei* «Beni delle corporazioni religiose, 1860-1890» *della Direzione generale antichità e belle arti nell'Archivio centrale dello Stato*, a cura di ANTONELLA GIOLI, Roma 1997, pp. 318, L. 20.000.
81. *Imaging Technologies for Archives. The Allied Control Commission Microfilm Project. Seminario, Roma, 26-27 aprile 1996,* a cura di BRUNA COLAROSSI, Roma 1997, pp. 196, L. 12.000.
82. LUCIANA DURANTI, *I documenti archivistici. La gestione dell'archivio da parte dell'ente produttore*, Roma 1997, pp. VIII, 232, L. 7.500.
83. CAMERA DI COMMERCIO, INDUSTRIA, AGRICOLTURA E ARTIGIANATO DI RIETI - SOPRINTENDENZA ARCHIVISTICA PER IL LAZIO, *L'archivio storico della Camera di commercio di Rieti. Inventario*, a cura di MARCO PIZZO, coordinamento e direzione scientifica di BRUNA COLAROSSI, Roma 1997, pp. 198, L. 20.000.
84. *L'archivio della Giunta per l'Inchiesta agraria e sulle condizioni della classe agricola in Italia (Inchiesta Jacini) – 1877-1885. Inventario*, a cura di GIOVANNI PAOLONI e STEFANIA RICCI, Roma 1998, pp. VI, 184, L. 12.000.
85. ASSOCIAZIONE ARCHIVISTICA ECCLESIASTICA, *Guida degli Archivi diocesani d'Italia,* III, a cura di VINCENZO MONACHINO, EMANUELE BOAGA, LUCIANO OSBAT, SALVATORE PALESE, Roma 1998, pp. 416, L. 16.000.
86. *Bibliografia di Alberto Aquarone*, a cura di LUDOVICA DE COURTEN, Roma 1998, pp. 84, L. 7.000.
87. *Repertorium Iurium Comunis Cremone (1350)*, a cura di VALERIA LEONI, Roma 1999, pp. 100, L. 10.000.
88. *La «Revue mensuelle d'économie politique» nelle lettere di Théodore Fix a Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi*, introduzione e cura di ALDO GIOVANNI RICCI, Roma 1999, pp. 166, L. 17.000.
89. CECILIA PROSPERI, *Il restauro dei documenti di archivio. Dizionarietto dei termini*, Roma 1999, pp. 188.
90. *La riproduzione dei documenti d'archivio. Fotografia chimica e digitale. Atti del seminario, Roma, 11 dicembre 1997*, Roma 1999, pp. 120, illustrazioni.

PUBBLICAZIONI FUORI COLLANA

ARCHIVIO DI STATO DI GENOVA, *Inventario dell'Archivio del Banco di S. Giorgio (1407-1805)*, sotto la direzione e a cura di GIUSEPPE FELLONI, III, *Banchi e tesoreria*, Roma 1990, t. 1°, pp. 406, L. 25.000; Roma 1991, t. 2°, pp. 382, L. 23.000; t. 3°, pp. 382, L. 24.000; t. 4°, pp. 382, L. 24.000; Roma 1992, t. 5°, pp. 382, L. 24.000; Roma 1993, t. 6°, pp. 396,

L. 25.000; IV, *Debito pubblico*, Roma 1989, tt. 1°-2°, pp. 450, 436, L. 26.000; Roma 1994, t. 3°, pp. 380, L. 27.000; t. 4°, pp. 376, L. 27.000; t. 5°, pp. 378, L. 27.000; Roma 1995, t. 6°, pp. 380, L. 29.000; Roma 1996, t. 7°, pp. 376, L. 27.000; t. 8°, pp. 406, L. 31.000.

ARCHIVIO DI STATO DI TORINO, *Securitas et tranquillitas Europae*, a cura di ISABELLA MASSABÒ RICCI, MARCO CARASSI, CHIARA CUSANNO, con la collaborazione di BENEDETTA RADICATI DI BROZOLO, Roma 1996, pp. 320, illustrazioni, L. 40.000.

Administration in Ancient Societies. Proceedings of Session 218 of the 13th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, Mexico City, July 29 - August 5, 1993, edited by PIERA FERIOLI, ENRICA FIANDRA, GIAN GIACOMO FISSORE, Roma 1996, pp. 192, L. 100.000[2].

L'attività dell'Amministrazione archivistica nel trentennio 1963-1992. Indagine storico-statistica, a cura di MANUELA CACIOLI, ANTONIO DENTONI-LITTA, ERILDE TERENZONI, Roma 1996, pp. 418, L. 44.000.

Wipertus Hugo Rüdt de Collenberg. L'archivio e la biblioteca di un genealogista e araldista, a cura di GIOVANNA ARCANGELI, s.n.t. [1998], pp. 64.

ALTRE PUBBLICAZIONI DEGLI ARCHIVI DI STATO

I seguenti volumi sono stati pubblicati e diffusi per conto dell'Ufficio centrale per i beni archivistici da case editrici private, che ne curano, pertanto, anche la vendita.

MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI. UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI, Gentium memoria archiva. *Il tesoro degli archivi. Catalogo della mostra, Roma, Museo nazionale di Castel Sant'Angelo, 24 gennaio - 24 aprile 1996*, Roma, De Luca, 1996, pp. XIV, 304, tavole.

CAMILLO CAVOUR, *Epistolario, 1858*, XV, a cura della COMMISSIONE NAZIONALE PER LA PUBBLICAZIONE DEI CARTEGGI DEL CONTE DI CAVOUR, Firenze, Olschki, 1998, tomi 2, pp. 1.038.

[2] Il volume, coedito con il Centro internazionale di ricerche archeologiche, antropologiche e storiche, è in vendita presso Scriptorium - Settore Università G.B. Paravia & C. s.p.a., Via Piazzi, 17 – 10129 TORINO.

1219097 – Roma, 2000 – Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato